

Facultad de Artes y Humanidades

Maestría en Literatura

Otoño o los de arriba: edición y estudio de una obra de Alejandra Pizarnik

Por:

Alejandra Hurtado Tarazona

Código: 201122095

Director:

Jerónimo Pizarro

Bogotá, D.C.

Mayo de 2013

Tabla de contenido

Introducción

La escritora argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972) se ha afirmado de manera contundente en el panorama de la literatura latinoamericana, principalmente por su obra poética. No obstante, hay una importante producción de otro tipo de textos en prosa y formas dramáticas que merecen ser estudiados, y que en algunos casos no se conocen porque no han sido publicados ni han salido de los archivos de la Universidad de Princeton en New Jersey, Estados Unidos, donde se encuentran actualmente.

Según el artículo "Los avatares de su legado" (2002), escrito por la más reconocida y también criticada editora de la obra de Pizarnik[1], la argentina Ana Becciu, la historia de los textos desde la muerte de Pizarnik hasta llegar a Princeton es la siguiente: pocos días después de su muerte, la madre de Alejandra, Rejzla Bromiker, le pidió a la escritora Olga Orozco y a Becciu que se ocuparan de ordenar los papeles que su hija había dejado en el apartamento de la calle Montevideo 980, en Buenos Aires. Después de clasificarlos y mecanografiar algunos de sus manuscritos, organizaron un libro con material inédito, a finales de 1972; aunque quisieron publicarlos con la editorial Sudamericana, el proyecto no fructificó. En 1976 estalló el golpe militar en Argentina y los cuadernos de Pizarnik, que quedaron en la casa de Olga Orozco, corrían peligro por la censura, ya que cuando Isabel Perón salió del poder y el país quedó al mando de una junta militar llamada Proceso de Reorganización Nacional, hubo mucha opresión tanto política como intelectual[2]. Orozco le escribió a Julio Cortázar, quien había tenido una relación cercana con Alejandra y residía

---

1 Autoras como Cristina Piña (2007) y Patricia Venti (2004) señalan importantes fallas en sus ediciones, como veremos posteriormente.
2 Ver Horowics, Alejandro. *Las dictaduras argentinas: historia de una frustración nacional*. Buenos Aires: Edhasa, 2012.

en ese entonces en París, y él le aconsejó que sacara los textos del país tan pronto como fuera posible, como afirma Becciu. La oportunidad se dio cuando Martha Moia, amiga y estudiosa de Pizarnik, sacó en barco dos sacos de cuadernos (aunque en Buenos Aires se quedaron otros tantos documentos inéditos cuyo paradero no es claro), y le entregó uno a Becciu cuando llegó a Barcelona:

> Martha me entregó sólo uno de los sacos, pues el otro se lo "iba a quedar ella". Así fue hasta que, en 1984, accedió a entregarle aquellos cuadernos a Cortázar en París. Por desgracia Julio murió aquel mismo año y quien finalmente recibió los papeles fue su ex mujer, Aurora Bernárdez. Y en su poder permanecieron hasta 1999, cuando de común acuerdo con Myriam Pizarnik, hermana de Alejandra, los depositó en la biblioteca de la universidad de Princeton, en EE.UU., inaugurando así el Archivo Alejandra Pizarnik (Becciu, "Los avatares").

Dentro de los documentos que ahora se encuentran en Princeton está la obra inédita aquí reseñada, *Otoño o los de arriba* (en adelante identificada como *Otoño*), escrita aproximadamente en el año 1971, según la catalogación de la biblioteca de dicha institución. Las preguntas que nos llevaron al acercamiento de esta obra fueron ¿Por qué *Otoño* es casi una obra escondida dentro del corpus de Pizarnik?, ¿es por ser una obra desconectada del resto de su poética?, ¿es porque no tiene valor literario? o, ¿porque es un texto en prosa difícilmente clasificable dentro de un género específico? En la vía de esclarecer estas preguntas fue evidente que las respuestas solo las encontraríamos partiendo de la obra misma al ponerla en diálogo con la obra previa de Pizarnik, ya que no existe bibliografía secundaria sobre *Otoño*. Para esto también fueron útiles los textos críticos que hablan del corpus de la obra de Pizarnik y el problema de edición, que desarrollaremos ampliamente en el capítulo I.

Dicho lo anterior, los objetivos de esta tesis se pueden dividir en dos: 1) Avanzar un paso en la iniciativa de ir completando el corpus de la obra de la argentina; conocer y estudiar los textos guardados, yendo más allá de las ediciones que se han hecho donde, sin mucha explicación, se obvian obras como *Otoño*. 2) Hacer un aporte al estudio crítico de los textos en prosa de Pizarnik, teniendo en cuenta que generalmente los críticos se fijan más en su poesía, y demostrar que independientemente de la forma, las preocupaciones ontológicas de Pizarnik están en diálogo con la globalidad de su obra, aunque haya un acercamiento diferente a estas en *Otoño*.

En función de cumplir el primer objetivo, el proceso comenzó con la selección de uno de los textos inéditos de Pizarnik, específicamente uno no poético, clasificado por Patricia Venti en su libro *La escritura invisible* (2008) como obra de teatro (no obstante, esta clasificación aparece en una tabla, y no desarrolla un argumento del porqué su clasificación)[3]. *Otoño* fue adecuada para el ejercicio de edición, ya que no era un texto limpio sino que evidenciaba todo un proceso escritural que me permitió trabajar a partir de las anotaciones, los cambios de palabras, las preguntas de Pizarnik y las versiones de fragmentos, etc. Una vez conocí la obra, me acerqué a autores como Jerome McGann, quien reflexiona en torno al proceso de edición y, junto con Jerónimo Pizarro, establecí los criterios para editar *Otoño*.

Respecto al segundo objetivo, fue necesario acercarme a estudios previos de la obra de Pizarnik, con el fin de tener pistas claras para analizar *Otoño* y, sobretodo, a sus diarios (editados e inéditos), donde pude encontrar indicios temáticos del germen de dicha obra.

---

3 Esta inclinación se dio por mi interés personal en este género y porque me inquietaba conocer otra obra teatral además de *Los perturbados entre lilas* (1969), objeto de estudio de mi tesis de pregrado.

Desde la primera lectura de *Otoño*, material que busqué directamente en Princeton, fue evidente que en cada línea estaba la voz de Pizarnik, con la particularidad de que estaba acompañada de otros personajes completamente caracterizados; ya no encontramos aquí a la autora y a sus voces desdobladas en la figura de la muerte, de la niña, de la exiliada de su poesía, sino que encontramos a Max y a Sara como personajes independientes. Dado esto, me fue definitivo el estudio de Carolina Depetris, *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik* (2004), donde la autora atiende el problema de la identidad en la obra de la argentina, punto principal del análisis de la obra, y camino por el cual llegamos al concepto del conflicto del lenguaje y la poética del cuerpo en Pizarnik.

La estructura de la tesis es la siguiente: en el primer capítulo se introducen las características generales de la obra de Pizarnik, algunas problemáticas en torno a la edición de sus textos y la obra objeto de estudio, *Otoño o los de arriba*. En el segundo capítulo se estudia *Otoño* a partir de la producción literaria de Pizarnik, y se analizan algunos de los temas más influyentes dentro de su poética, especialmente el problema de la identidad. En el tercer capítulo se discute el proceso de establecimiento textual de la obra. Finalmente, el apéndice será la transcripción anotada de *Otoño o los de arriba*.

Capítulo I: *Otoño o los de arriba* en la obra de Alejandra Pizarnik

Es de suma importancia hacer una breve bio-bibliografía de Pizarnik, con el objetivo de disponer de un panorama que nos permita tener herramientas para abordar posteriormente *Otoño*, y ubicarla dentro de la poética de la argentina.

Flora Alejandra Pizarnik nació el 29 de abril de 1936 en Avellaneda, Provincia de Buenos Aires. Fue una de las dos hijas de Elías Pozharnik y Rejzla Bromiker, apellidos relacionados con el conflicto que tuvieron que enfrentar estas familias ruso-judías durante la Segunda Guerra Mundial, puesto que fueron intensamente perseguidas. La mayoría de los Pozharnik y los Bromiker perecieron, pero los padres de Pizarnik lograron emigrar hacia Argentina, lugar en el que un funcionario de inmigración cambió el apellido Pozharnik por Pizarnik. La tradición ruso-judía es determinante en la concepción del mundo de la autora (hace parte de la figura de la exiliada, la extranjera) y es determinante en *Otoño*, como veremos.

La niñez es una etapa constantemente evocada por la poeta, quien sentía fascinación por ese tiempo perdido, en el que aún no se había encontrado con sus miedos y permanente angustia que la signa en la adultez. Según Cristina Piña (2005), su única biógrafa, después de graduarse del colegio en 1954, la escritora dudó entre estudiar filosofía o entrar a la Escuela de Periodismo; finalmente optó por dedicarse a la literatura. Además de la vocación literaria, Pizarnik incursionó en el periodismo y se vio fuertemente atraída hacia la pintura. Los artistas que la atrajeron fueron Batlle Planas – quién también

fue su maestro–, Antonio Beneyto, Paul Klee, Hieronimus Bosch, Yves Tanguy, Jean Arp y Joan Miró. En general, le llamó la atención toda aquella pintura figurada y de carácter metafórico, así como la pintura *naïf* caracterizada por la ingenuidad, la espontaneidad, el autodidactismo, los colores antinaturalistas y la perspectiva acientífica.

La vida de la poeta estuvo marcada por debilidades físicas y sicológicas: en el plano físico estaba el asma, la tartamudez, y los desórdenes alimenticios. Mentalmente tuvo crisis que la llevaron a terapias de psicoanálisis y posteriormente a sanatorios, debido a que consumía anfetaminas, analgésicos y somníferos en cantidades excesivas. Mencionamos estos datos de su intimidad, ya que si algo vale la pena resaltar de la vida de Pizarnik es precisamente la concepción que esta tenía acerca de la experiencia vital en relación con la poesía. Para ella era una misma cosa, como lo dice en la entrada de su diario del 11 de abril de 1961: "Mi vida perdida por la literatura a causa de la literatura. Por hacer de mí un personaje literario en la vida real, fracaso en mi interés de hacer literatura con mi vida real, pues esta no existe; es literatura" (Pizarnik, *Diarios* 200).

Su primer libro es *La tierra más ajena* (1955), obra estrechamente relacionada con el sentimiento de exilio. La autora no tenía raíces en su propia patria, en el terreno de la poesía ni en el de la adultez; el libro revela un tanteo poético y una añoranza de la infancia como paraíso perdido y única raíz. En *La tierra más ajena* se encuentra la presencia del surrealismo[4], la búsqueda de un escenario urbano, la condensación poética y el corte de la

---

4 El surrealismo en Argentina fue una corriente que caló muy hondo en el ámbito literario. Aunque no fue un "movimiento surrealista" tal y como sucedió en Francia, sí se puede decir que hubo una actitud surrealista que se evidencia en la obra de autores tales como Enrique Molina, Aldo Pellegrini, Olga Orozco y Alejandra Pizarnik, entre muchos otros. Las principales características del surrealismo, según autores como Gutiérrez Girardot en *La movediza modernidad* (1996) y Matei Calinescu en *Cinco caras de la modernidad* (2003), son: la actitud antiintelectual de origen romántico, imágenes oníricas donde la metáfora se hace realidad, automatismo psíquico y verbal,

función referencial en el lenguaje que lo vuelve eterna paradoja[5], tema fundamental que será tratado posteriormente. La mayoría de estos poemas son de amor. Por esta época Pizarnik intima con Olga Orozco[6], poeta que marca tanto su vida personal como su producción artística. Además, empieza a recibir influencias de la Generación del 40[7] y de autores como Enrique Molina. Comienza también a leer a los clásicos, a los simbolistas y a recibir los influjos de la literatura europea con autores tales como Gérard de Nerval, Andre Breton, William Blake, Antonin Artaud, Stephane Mallarmé y los románticos alemanes, entre otros. Un año antes de publicar *La tierra más ajena*, la autora comienza a trabajar paralelamente en sus *Diarios*, en los que expone de manera narrativa sus miedos y

---

pensamiento autístico e ilógico, comunicación del caos, la entropía, de lo incomunicable, fijación en el misticismo y la locura. En la obra de Pizarnik se encuentra un sinnúmero de imágenes oníricas, la importancia del inconsciente y la búsqueda de una experiencia poética trascendental, que también constituye el principio de dicha vanguardia.

5 Un ejemplo de la paradoja del lenguaje, la cual radica en que gracias a su continuo fracaso y a la imposibilidad de conjurar las cosas a partir de las palabras siempre trae más lenguaje, se puede ver claramente en el apartado 3 del poema "Los pequeños cantos":

el centro
de un poema
es otro poema
el centro del centro
es la ausencia
en el centro de la ausencia
mi sombra es el centro
del centro del poema
(Pizarnik, *Obra completa*, 165).

6 Esta poeta argentina fue muy relevante en el panorama de la literatura y la cultura latinoamericana. Escribió obras como *La noche a la deriva* (1984) o *También la luz es un abismo* (1995). Estuvo muy cerca de las tendencias surrealistas y de autores como Enrique Molina, al igual que Pizarnik.

7 Los del 40 (generación representada por poetas como Antonio Porchia y Joaquín Gianuzzi) instalan un principio "neohumanista" dentro de la literatura, cultivan la elegía, el paisaje de la infancia, se adhieren a la tradición castellana y a la exploración de lo sentimental. En sus creaciones "predomina el sentido de soledad y de muerte, el prestigio de la infancia y el lirismo que le vale la denominación de movimiento neorromántico" (Tomat-Gidot y Puschero 14).

obsesiones, a partir de un viaje e introspección que permite conocer gran parte de su concepción de la vida, la poesía, el silencio y de ella misma, es decir, de la literatura.

En 1956 Pizarnik escribe *La última inocencia*, obra rica en imágenes surrealistas y textos breves que muestran un mayor control del lenguaje con respecto a su primer libro. Aunque se da la presencia de lo onírico como elemento surrealista, hay que aclarar que la brevedad de los textos difiere del automatismo psíquico que defendía dicha vanguardia, ya que en esta obra la poeta se fijaba en la precisión de las palabras y se esfuerza por una arquitectura perfecta que le costaba un sinfín de correcciones. Es en la experiencia poética y en la relación con el lenguaje que se encuentra la diferencia entre Pizarnik y los surrealistas:

> Para ella, escribir con "exactitud" produciría la experiencia trascendente y haría del poema una realidad que no fuera meramente su materialidad textual. Esforzándose por obtener esa imposible fusión entre ser y palabra, Pizarnik termina creyendo en el "fracaso de todo poema". A diferencia de los surrealistas, quienes navegan ayudados por la corriente del lenguaje, ella se obstina en remontarse río arriba, en busca de un origen que la poesía no puede rendirle (Lasarte 877).

En *La última inocencia* es evidente la relación que Pizarnik adquiere con el grupo Poesía de Buenos Aires[8], y están presentes los temas fundamentales que marcan el resto de su obra: la muerte, la noche, la caída, el lenguaje, la multiplicación del yo[9] y la concepción

---

8 Fueron ellos quienes publicaron la revista *Poesía de Buenos Aires*, editada por Raúl Gustavo Aguirre en 1950, y en la que participó Pizarnik, Ruben Vela y E. Bayley. *Poesía de Buenos Aires* puede considerarse como la segunda parte de la Generación del 40, cuyo principal objetivo fue defender el "invencionismo" y negar cualquier tipo de poesía comprometida con el contexto histórico-social. Sin embargo, teniendo en cuenta que el peronismo estaba en el poder en su primera experiencia, este grupo ejercía una resistencia implícita a las presiones políticas.

9 Respecto a la fragmentación del yo, hay que mencionar el conocido poema "Solo un nombre", que pertenece a este poemario: "Alejandra alejandra
debajo esto yo
alejandra" (Pizarnik, *Obra completa* 156).
Aquí se da una proliferación del sujeto, con la que muestra el fracaso de la palabra.

del poema como morada y salvación del exilio: "En oposición al sentimiento del exilio, al de una espera perpetua, está el poema –tierra prometida –. Cada día son más breves mis poemas (...) desde allí la invocación, la evocación, la conjuración" (Pizarnik, *Obra completa* 230).

En 1958 publica *Las aventuras perdidas,* libro dedicado al poeta Rubén Vela. Lo que se debe resaltar de esta obra es, de nuevo, la nostalgia de las aventuras perdidas de la infancia y la concepción de esta como ámbito sagrado. La nostalgia hace que se inicie un viaje de introspección en busca de lo perdido, quedando así la poeta desconectada de su presente y de una realidad que parecía no tener lugar para ella. Esto se puede ver en un poema como "Exilio":

Esta manía de saberme ángel,
sin edad,
sin muerte en qué vivirme,
sin piedad por mi nombre
ni por mis huesos que lloran vagando.

(Pizarnik, *Obra completa* 159).

Años más tarde viajó a París, donde conoció a Julio Cortázar y a Octavio Paz, entre otros intelectuales de gran resonancia en Europa y América Latina, y donde se acentuó la influencia del romanticismo[10] en su obra. En los años de París, Pizarnik escribe *Árbol de*

Paradójicamente el título del poema nos indica que hay sólo un nombre, pero realmente hay tres. Aunque se lea la misma palabra, el sujeto poético vive de diferente manera en las tres "alejandras", teniendo en cuenta que la primera es Alejandra y después, por el poder degradante de la palabra, termina en alejandra, literalmente debajo. Pasa del nombre propio al nombre común, privando a la poeta de su singularidad. Así, el mismo nombre deriva otras identidades degradadas. "tres manifestaciones de "alejandra" en lugar de una única "Alejandra" (...) aceptar que una "alejandra" es más real que otra es puro subterfugio, un juego conceptual en que el lector (y la poeta) deben participar para que "Sólo un nombre" signifique como ella quiere" (Lasarte 867).

10 Pizarnik leyó a Novalis, a Hölderlin y a Shelley, entre otros románticos; de allí el germen de su concepción de la noche y del ámbito onírico como puerta hacia lo "mágico", a la unión con la naturaleza, con el todo, y la creación poética. Hay también una concepción de la poesía en relación con lo místico. Uno de los libros determinantes para esta autora fue *El alma romántica y el sueño* de

Diana (1962). Este libro, prologado por Octavio Paz, está compuesto por poemas cortos que tienen el ocultamiento como característica más importante. Pizarnik dice en el no decir, en la concentración rítmica y significativa de las palabras, en la imaginación, en el surrealismo. Esta obra es emblemática de la poética de Pizarnik: elementos como el pájaro, el espejo, la niña, la noche, el muro, el silencio y la muerte, tienen el más amplio protagonismo.

La siguiente obra, publicada en 1965, es *Los trabajos y las noches*, texto donde la palabra es la sede del amor, el olvido y la muerte vista como una revelación. En la obra la noche surge como ausencia y presencia del otro, como símbolo relacionado con el romanticismo. Aquí ya existe un lenguaje propio y un estilo único de la autora. Mientras escribe estos libros, también participa en revistas literarias tales como *Sur, Les Lettres Nouvelles* y la publicación venezolana *Zona Franca*.

En 1968, momento en el que hay un cambio notorio en su obra al cual nos referiremos ampliamente en el siguiente capítulo, aparece *Extracción de la piedra de la locura*, haciendo referencia a la obra de El Bosco, caracterizada por su simbolismo y por la conciencia de que el arte perdió su lugar de privilegio. En este punto se conoce a una Alejandra sin aureola, que cada vez está más frustrada con el lenguaje y su paradoja: como las cosas no residen en las palabras es imposible llegar a un lenguaje total equivalente al

---

Albert Béguin. Los primeros románticos, específicamente Schlegel, postulan que la poesía romántica abarca todo lo que es poético en sí, que no es sólo un estilo sino un concepto más amplio de las teorías del estilo poético, donde se da la unidad del arte. Al aludir a la unidad se toca un tema determinante en la idea de Schelgel: el infinito. Siempre se quiere llegar de lo uno (la obra finita) al todo, al absoluto, a la sabiduría. Entrar al infinito por la puerta de lo finito. Expresar la universalidad en la individualidad (ver Benjamin, Walter. *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán.* Ediciones Península, 2000). Lo anterior lo podemos ver en la primera etapa de Pizarnik (si seguimos la caracterización que se hará de su obra), donde la palabra tiene una gran carga mística y conjuradora.

ser; sin embargo, esta imposibilidad es la que permite que siempre haya más lenguaje. La poesía siempre constituyó para Pizarnik un problema fundamental y una oposición: la abstracción del lenguaje y el plano inalcanzable de lo concreto. Este conflicto es uno de los rasgos más importantes de su obra[11]. *Extracción de la piedra de la locura* y su obra posterior *El infierno musical* (1971), evidencian una tendencia hacia la prosa. La poética de Pizarnik se vuelve más alucinada y polifónica, como ella misma lo declara en su poema que lleva el título de este libro:

La cantidad de fragmentos me desgarra
Impuro diálogo
Un proyectarse desesperado de la materia verbal
Liberada a sí misma
Naufragando en sí misma.
(Pizarnik, *Obra completa* 131).

En esas obras se encuentran tanto imágenes surrealistas como realistas y priman las experiencias personales, las obsesiones y la angustia. Se da un cambio radical en la exactitud y precisión lingüística que se buscaba en los primeros poemas ya que, especialmente en *El infierno musical*, hay frases rotas, largos monólogos y una necesidad de comunicación generada por el flujo abrumador del lenguaje. Un ejemplo de esto es el poema "Piedra fundamental*".* En los últimos años de su vida, Pizarnik escribió *Nombres y*

11 Pizarnik quiere desnudar el lenguaje, volverlo no expresión sino contenido en sí mismo. Quiere que el poema sea planteado no como una realidad verbal, sino como un acto autocreador (la palabra como conjuro), y es de ese esfuerzo del que nacen poemas en los que la palabra apunta a un lenguaje cero. Un lenguaje que no tenga brecha con los objetos y sea presencia, sea forma perfecta y no fracase. Es así como el poema toma un papel fundamental, ya que el silencio es la única salida a esta "trampa lingüística". La herida que marca la poesía de Pizarnik es la que la lleva a no tener fe en su proyecto poético, a querer llegar al silencio en el que no existe esa bifurcación palabras-cosas. "Una vez comprobada la imposibilidad de lograr el rescate a través del lenguaje, sólo queda como vía de acceso –en tanto que camino hacia un silencio perfecto- el poema. El silencio perfecto para Pizarnik equivale a la música, su "infierno musical", su "verbo encarnado"" (Cadavid, *Alejandra Pizarnik*).

figuras – que posteriormente hará parte de *El infierno musical* – y un poema en prosa en torno a la figura de la húngara Elizabeth Bathory, *La condesa sangrienta.*

La vida de Alejandra Pizarnik termina el domingo 25 de septiembre de 1972, en su apartamento de la calle Montevideo 980, cuando la invade la "armonía radical del silencio" y muere por tomarse cincuenta pastillas de Seconal sódico, mientras se dormía abrazada a un cofre y a una muñeca.

> Hoy día, es casi un lugar común referirse al 'Mito Alejandra Pizarnik', mito decimonónico del 'Poeta Maldito'. El debate del suicidio, asumido consensualmente como tal al margen de que se haya cumplido o no, es secundario a los efectos de la lectura de su obra, ya que 'el sujeto textual' (Alejandra poeta) -aquél que se va construyendo como un efecto de la escritura- es quien debe tomar el crítico en cuenta, evitando identificaciones simplistas entre este y 'el sujeto biográfico (Alejandra persona)'(Cadavid, *El caso*).

A pesar de lo señalado por Jorge Cadavid en la anterior cita es importante señalar que, si bien no es preciso abordar la obra de un autor limitándose a referencias biográficas, sí es necesario señalar la manera en que estos dos sujetos diferenciados por el crítico (Alejandra poeta-persona) son casi indiscernibles en Pizarnik.

Es necesario volver al mencionado cambio estilístico de las obras de Pizarnik a partir de 1968. En el artículo "Alejandra Pizarnik después de 1968: la palabra instantánea y la "crueldad" poética" (2008), Carolina Depetris señala el giro poético de Pizarnik poco antes de su muerte. Afirma que mucho de lo escrito después de 1968 ha sido clasificado por estudiosos de la obra de Pizarnik como textos de poca calidad literaria (¿motivo de que ciertas obras nunca hayan sido publicadas?), con respecto a las obras anteriores que abogaban por la exactitud y el control de cada palabra. Pizarnik declaró en algunas

ocasiones, a través de su correspondencia, que estas obras responden a una rutina poética diferente, y esto no debe ser un sinónimo de falta de calidad.

> Hasta 1968, la búsqueda poética de Pizarnik orientada por este imperativo de acertar desde la poesía con la esencia de la palabra poética y de la poesía, estuvo marcada por un extremo cuidado compositivo (...) Ahora bien, Alejandra Pizarnik anuncia, después de escribir *Extracción de la piedra de la locura*, un cambio en su trabajo de escritura. Básicamente, este cambio se manifiesta en un desplazamiento de la autoridad exclusiva de la poeta en la composición para introducir, en contraparte, la posibilidad de que sus textos queden liberados a una conformación inmanente: '[...] el domingo pasado (se) escribí (ó) un diálogo entre marionetas [...] (se me) escribe/escribo' (Bordelois 1998: 207). Como veremos, este será el rasgo fundamental de la nueva dirección poética que Pizarnik encara en los últimos años de su producción literaria: perder control poético para encontrar la esencialidad poética (Depetris, "Alejandra Pizarnik" 64).

El desplazamiento de la autoridad mencionado será fundamental para el estudio de *Otoño*, pues se percibe un juego permanente entre la libertad de la autora y "su" texto. Aunque sí se puede identificar un cambio importante en su poética, hay que señalar que, como lo afirma Depetris, a partir del 68 solo hay un cambio estilístico en la manera de responder al mismo problema poético que caracterizó toda su producción. Hay que tener sumo cuidado al firmar que este cambio de proceder ante lo poético implica una mayor o menor calidad de los textos y, más bien, sería pertinente tratar de comprender cuáles son los efectos de dichos cambios y lo que entraña ese "nuevo" estilo[12].

---

12 En el artículo "Self-Censorship and New Voices in Pizarnik's Unpublished Manuscripts" (2010) de Fiona Mackintosh se hace alusión al problema que implicó el cambio de estilo señalado por Depetris y alude a la censura de estos textos transgresores (por estilo, por temas de lesbianismo) de Pizarnik, que fueron publicados después de 1982 o que aún están inéditos. Por otra parte, es importante resaltar que la misma Pizarnik, como lo cita Catherine Grant en su artículo "A private revolution" (1996) tenía ciertos prejuicios respecto de la obra de sus últimos años. Pizarnik "managed to alienate [. . .] her [. . .] literary advisors, or at least made the[m] unwilling to consider this collection of texts as ''worthy'' of literary publication, and of taking up their place alongside the poet's earlier, ''consecrated'' body of work" (Grant, 72).

Por lo anterior, vale la pena aludir a la relación que tuvo esta poeta con la prosa a lo largo de su vida, según algunas notas en sus diarios. En la entrada del 27 y 28 de septiembre de 1962, Pizarnik dice:

> Lo malo es que escribo poemas. Debiera trabajar en una sola prosa larga: cuento o novela o poema en prosa. Un libro como una casa donde entrar a calentarme, a protegerme (…) Escribir un solo libro en prosa en vez de poemas o fragmentos. Un libro o una morada en donde guarnecerme (Pizarnik, *Diarios* 275).

Así, hay varias alusiones a la prosa concebida desde el deseo de tener una morada en el lenguaje; Pizarnik tuvo un proyecto constante de emprender una obra en prosa que no llegó a darse nunca en tanto novela o cuento. En estos años (1962-1964) ella concibe los poemas como una espera, como el camino para llegar a escribir una obra maestra en prosa. Pero ¿qué tipo de prosa deseaba? Afirma en 1964: “La prosa, la prosa. La prosa me obsede, el día me deprime. Urgencia por escribir en prosa, no en una prosa extraordinaria sino en la simple, buena y robusta prosa inaccesible para mí de una manera tan total que la sacralizo” (Pizarnik, *Diarios* 353). Se podría decir que su mayor acercamiento a este tipo de texto se dio en los poemas en prosa de *La condesa sangrienta* (1971), aunque también escribió algunos artículos y ensayos[13]; no obstante, siempre hubo un sentimiento de imposibilidad de llegar a la prosa, como se ve en una entrada de 1967: “Prosa perfecta –imposible deseo– cuyo fin sería [*ilegible*] la prosa de mi idioma espantoso” (Pizarnik, *Diarios* 434). De este modo, aunque no hay en su obra un libro completo en prosa, sí podemos ver que siempre hubo un deseo de entrar en este terreno, y que su tendencia hacia esta en los textos de sus últimos años no debe interpretarse como una decadencia de sus primeras formas poéticas,

---

13 Por ejemplo, textos que aparecen en su *Prosa completa* como “Humor y poesía en un libro de Julio Cortázar: *Historias de cronopios y de famas*” o “Relectura de *Nadja*, de André Bretón”. También escribió algunos prólogos y reportajes.

sino como otra manera de abordar la escritura, de jugar con el lenguaje y de evidenciar la paradoja de este. Es importante mencionar que Pizarnik también escribió relatos, textos humorísticos, una obra de teatro, artículos, ensayos, prólogos y reportajes. Al aludir a sus textos en prosa, que están editados por Lumen en una compilación titulada *Alejandra Pizarnik Prosa completa* (2002), llegamos a un problema definitivo para esta investigación: la edición de las obras de Pizarnik. El lector podría pensar que el libro anteriormente señalado, como su irresponsable título lo indica, contiene toda la producción en prosa de la escritora. Sin embargo, al consultar los archivos de Princeton nos podemos dar cuenta de que hay muchos textos inéditos, aspecto que debería implicar que no existieran libros cuyo título sugiriera que la obra está completa, cuando esto no es cierto.

Autoras como Ana Nuño, Cristina Piña y Patricia Venti han publicado artículos en los que se problematiza el tema de las ediciones de Pizarnik. En "Poder, escritura y edición" (2007), Piña hace una crítica a las tres ediciones de la obra de Pizarnik hechas por Ana Becciu, publicadas por Editorial Lumen: *Poesía completa* (2000), *Prosa completa* (2002), y *Diarios* (2003). Aquí Piña señala que:

> La edición de las obras completas de un autor muerto puede ser un (…) asunto singularmente espinoso y abierto a críticas, dado que entraña tanto la convergencia de 'poderes' diferentes –el poder del autor, el de sus herederos, el de la editorial, el del eventual editor y conjunto de especialistas– como diferentes concepciones más o menos estructuradas en relación con las atribuciones de cada uno y con el verdadero alcance de su poder (Piña, *Poder escritura* 62).

Centrémonos en la figura del editor, que es lo que acá nos incumbe. El editor no tiene el poder de los herederos, quienes pueden determinar el corpus habilitado para los lectores antes de que se cumplan los años reglamentarios después de la muerte de autor. En este caso, la heredera es Myriam Pizarnik, hermana de Alejandra, quien no permite la

circulación de algunos textos y, en particular, ciertas entradas de los diarios por tener muchas alusiones a la vida íntima de la autora; estas decisiones son guiadas por Ana Becciu, quien fue escogida por la familia Pizarnik para el manejo de derechos sobre las obras de la autora argentina. No obstante, el editor tiene una amplia formación académica, un profundo conocimiento de la obra del autor y el poder de fijar el texto a partir de criterios transparentes, claros y exhaustivos; debe dar cuenta del proceso que ha tenido el texto, de por qué ha decidido enmendarlo de determinada forma y de la manera en que lo ha organizado, etc. Ana Becciu parece haber tenido muchas falencias en dicho trabajo de edición, como lo afirma Venti:

> La editora adaptó el manuscrito del diario a las limitaciones que le impuso la esfera del mecenazgo, -la editorial Lumen en este caso- que seguramente respondiendo a un estudio de mercado, sugirió suprimir pasajes que pudieran ofender la moral del lector de clase media. Dentro de las omisiones más ideológicas destacan las referencias a sus relaciones lésbicas, pasajes con fuertes connotaciones sexuales y violencia física. Es aquí donde podemos concebir el texto como la metáfora del cuerpo, de la que se le amputa una parte más o menos vital (Venti, *Censura y traición*).

Y esto no ocurre solo con los *Diarios*, sino con la obra de Pizarnik en general; el problema no es el hecho de la amputación en sí misma, sino la falta de aviso al lector. Estas autoras coinciden en que la omisión de criterios claros de edición y de no notificar que el corpus no está completo, por censura de la familia o por decisión de hacer una selección, es un acto ética y literariamente cuestionable. En síntesis, no existe aún la obra completa de Pizarnik, y la única manera de conocer lo inédito es yendo al archivo de Princeton (solo algunos textos pueden ser comprados para envío electrónico, pero en el caso de los *Diarios* la única forma de tener acceso a estos dentro de la biblioteca, ya que no permiten tomarles fotos ni sacarles fotocopias).

Conocer el hecho anteriormente mencionado fue lo que me motivó a emprender la búsqueda de un texto que Patricia Venti en su libro *La escritura invisible* (2008) había clasificado como obra de teatro inédita. Debido a esto, solicité el documento a Princeton, y al poco tiempo me encontré con lo que nos ocupará en las siguientes páginas: *Otoño o los de arriba*. Este texto es relevante en la medida en que problematiza los tópicos más representativos de la poética de Pizarnik, a partir del particular estilo que fue formando a hacia el año 68.

Aunque en *Otoño* se encuentran marcas de los temas más recurrentes en Pizarnik, tales como la infancia, el lenguaje, la música, el poema como refugio y el humor; en el segundo capítulo nos concentraremos en los tópicos más contundentes que le dan un valor particular a la obra: la noción de creación y la relación autor-personajes; el sexo, y el papel fundamental que juegan los intertextos como clave de lectura.

Clasificar *Otoño* dentro de algún género es problemático, ya que, aunque la autora del libro *La escritura invisible* la suscribió en el género teatral, no parece pertenecer a tal, y en Princeton aparece simplemente en la carpeta de ficción. Por medio de correspondencia personal que sostuve con dicha autora, ella afirmó, paradójicamente, que había clasificado la obra de esta manera sin criterio de género, sino gracias a información que desconozco donde Pizarnik dice que quiere hacer una obra teatral a partir de su obsesión con sus vecinos de arriba. Además, agregó que esta obsesión no era metafórica sino real, ya que Pizarnik tenía problemas con sus vecinos, y hasta les partió la puerta con una plancha en alguna ocasión. Acto seguido, afirmó que *Otoño* no tiene valor literario sino biográfico, ya que es escrito por una persona mentalmente enferma. Desde mi punto de vista esta afirmación es tan reduccionista como equívoca, ya que *Otoño* tiene importantes elementos

literarios que se corresponden completamente con el resto de su poética, como ya veremos, y, además, porque la enfermedad mental (que fue constante durante gran parte de su proceso creativo) no es un criterio suficiente para descalificar una obra[14]. Podríamos dar un sinnúmero de ejemplos de obras con un gran valor literario que fueron escritas bajo los efectos de crisis nerviosas, por ejemplo, *Inferno* (1897) y *Till Damaskus (Camino de Damasco* - 1898), del dramaturgo sueco August Strindberg (1849-1912), quien sufrió de esquizofrenia y se sintió perseguido toda su vida y, no obstante, es considerado uno de los más importantes autores del teatro sueco.

Otoño está compuesta por 27 páginas numeradas, algunas escritas a mano, otras en máquina y otras en letra de molde. Dentro de los documentos del archivo que se pudieron consultar, esta obra, junto con un texto breve e inédito de una página titulado *Notas sobre la sordera*, es la única que tiene esta letra molde, aspecto que merece ser estudiado más a fondo con relación a los demás textos de su archivo, para encontrar cuál es la constante que determina el uso de este tipo de letra[15]. Hay una numeración de capítulos inconsistente (hay dos fragmentos que parecen pertenecer a la obra pero que no están enumerados en su secuencia), pero hay una continuidad clara en cuanto al desarrollo de la historia. El archivo tiene páginas de otros textos que interrumpen el orden de *Otoño*; además, hay fragmentos que parecen repetirse con ciertos cambios, muestra de una posible "autoedición", como ocurre con el inicio del capítulo II que es muy similar al inicio del capítulo I. Estos

---

14 En sus *Diarios*, en la entrada del 5 de octubre de 1959, Pizarnik afirma: "Estoy enferma. Desintegrada. Agotada. Casi loca, o tal vez completamente. No cuento con casi nada o nada (...)" (Pizarnik, *Diarios* 149). De ser válido el argumento que refutamos, casi ninguna obra de Pizarnik tendría valor literario.

15 El archivo de Princeton me envió también la primera versión de algunos textos publicados como "Historia del tío Jacinto", "El hombre del antifaz azul", "Toda azul" y "Niña entre azucenas", los cuales aparecen en el libro *Prosa completa* (Lumen, 2001). Estos, entre otras páginas sueltas e inéditas con poemas o fragmentos en prosa, cuyo posterior estudio sería importante realizar.

elementos serán estudiados minuciosamente en el tercer capítulo de este texto. Por ahora, veamos los aspectos generales de *Otoño*:

- Contexto de producción: como mencionamos anteriormente, la Princeton University Library [16] indica que este texto fue escrito alrededor del año 1971, un año antes de la muerte de la autora. Aunque la obra de Pizarnik no está realmente vinculada a aspectos histórico-políticos de su país[17], y este dato temporal es más valioso con relación a los cambios internos de la obra de la argentina, es importante señalar que durante esta época estaba Perón en el exilio en España, pero cerca de su regreso y tercera etapa presidencial en 1973, un año antes de su muerte.
- Divisiones estructurales:

I- El tribunal de los seis al Dr. Jacinto Armando

II

La pequeña marioneta verde

Los monólogos de la noche

Cada noche Sara III

Resurrección IV

Fábula del coito V

VI

VII

---

16 Página web: http://library.princeton.edu/

17 Como lo afirma Cesar Aira (2001), la poesía para Alejandra era una creación sin ningún compromiso y no tenía como fin afirmarse en una posición política o social.

VIII

Los silencios de la Tregua IX

X Sigue la fábula del coito

- Espacio: apartamentos de un edificio.
- Narrador: Alejandra. Reflexiona constantemente y parece ser el personaje biográfico y literario, que finalmente son el mismo en su concepción de la poesía. Está en constante lucha con los lectores, consigo misma y con los demás personajes que parecen tener sincronía con los actos de ella.
- Tipo de narración: tiempo presente, en primera y tercera persona.
- Personajes:

Los de arriba (octavo piso): Sara (juego con su nombre, Sáaaaaaara) y Max (pareja de Sara). Siguen todo el tiempo a la narradora y se dispersan cuando suena un ruido o ella deja de prestarles atención. Max le ordena a Sara que la siga. La narradora cree que Sara está enamorada de ella.

Los de abajo: una vieja casi muerta (que quiere ser personaje principal) y su hija viuda. La narradora sospecha que ellas y los dos de arriba tienen un plan para enloquecerla.

Los vecinos de la derecha: un matrimonio que termina de componer el "tribunal de los seis".

- La obra, principalmente, gira en torno a una lucha entre personajes que viven en el mismo edificio, y las diferentes relaciones que hay entre ellos. El eje central es la narradora, Alejandra, que parece estar atrapada en un indiscernible círculo de escribir y ser escrita. En

estas relaciones se cruzan los límites de lo público y lo privado, lo real y lo ficcional, la hetero y la homosexualidad, el sueño y la vigilia, el pasado y el presente. Hay también muchos guiños a otras obras de la misma Pizarnik, y abundantes intertextos que aluden a su tradición judía, a elementos psicoanalíticos, musicales, a la cultura francesa, etc. El estilo de la narración es convulsionado, y parece haber más un flujo de conciencia que una búsqueda de la palabra exacta. Dentro de la misma obra hay un recorrido que termina en la crisis total de la escritora, y podría ser leído como una metáfora de la búsqueda de la identidad y la búsqueda de una poética del cuerpo que recorrió Pizarnik como escritora desde sus primeros años.

Capítulo II: *Otoño o los de arriba*, la identidad y la poética del cuerpo

Este capítulo estará dedicado al estudio de los temas más relevantes de *Otoño*, especialmente al análisis de la propuesta que Pizarnik hace en torno a la identidad y, por esa misma vía, a la concepción de la escritura, la cual aparece como punto clave del camino que ha recorrido en sus anteriores textos. Para abordar este objeto de estudio particular, trazamos la siguiente línea temática: el germen de *Otoño* como obra literaria, el judaísmo, el concepto de «lo Mismo» y «lo Otro», la poética del cuerpo y la problemática del lenguaje.

Para obtener datos respecto al proceso creativo de *Otoño* fue necesario consultar algunas entradas de los diarios (tanto los editados por Lumen como los inéditos de Princeton), dado que en la mayoría de los textos sobre Pizarnik esta obra ni siquiera es mencionada. Respecto al encuentro con los diarios inéditos, se encontraron muchas entradas que no aparecen en la edición de Ana Becciu (2003); la mayoría de ellas referentes a la vida privada de Pizarnik y, en el caso del diario del año de su muerte, 1972, a una relación sentimental tormentosa con una mujer sin más datos de identificación que su nombre, Martha Álvarez. A este respecto, hubo una constante a la que se le hizo seguimiento, y fue las referencias de Pizarnik a los lugares donde vivió durante los años cercanos a la escritura de *Otoño* (1967-1971), obra en la que el lugar de la casa es determinante. Veamos algunos fragmentos en los que se evidencia que el “hogar” en Pizarnik es un elemento de conflicto, ya que no tiene la connotación del “hogar dulce” sino,

por el contrario, un lugar al que no pertenece y donde siempre hay elementos externos (luego veremos que median entre lo externo y lo interno), encarnados principalmente en el ruido de los vecinos, que la persiguen y la atormentan[18].

- Entrada de noviembre 23 de 1967

> Bach al más alto volumen para cubrir con sus "ejercicios" las voces innumerables, al parecer, niños que gritan. No sé si están jugando, no lo creo, pero gritan como gente grande, y entonces Bach; mucho Bach, y un gran deseo de ser una maga que con la fuerza de su deseo logra borrar con unos cuantos niños (¿o son grandes?) de este mundo imposible gracias a unos cuantos gritos (Pizarnik, *Diarios* 429).

- Entrada de junio de 1968 (inédita)

> 12/VI- miércoles (…) Ni mi madre ni nadie pueden venir a molestarme. Pero están los vecinos y el silencio malo, plagado y envenenado por pasos como golpes, por las increíbles (por demasiado increíbles) voces de los televisores que me circundan, por mi propia música (mis discos) que tanto me fatiga puesto que su finalidad consiste en cubrir la sórdida música de los otros (Pizarnik, caja 2 carpeta 7).

- Entrada de septiembre 23 de 1968 (inédita)

> "(…) Yo creo que dejé de escribir desde que me mudé a esta casa y comprobé que, aun viviendo sola, no vivo en París. Y esto es suficiente para no escribir" (Pizarnik, caja 2 carpeta 7).

- Entrada del 18 de junio de 1969

> "Me levanté temprano y me desgastó la rabia de mis vecinos. Este es el precio por una vida diurna y "sana", ¿cómo concentrarme en un poema con la radio a todo lo que da?" (Pizarnik, *Diarios* 476).

- Entrada de julio 22 de 1970

---

18 Hay que recordar la importancia que tienen, a lo largo de toda la obra de Pizarnik, el sentimiento de desamparo, la errancia, el abandono y falta del hogar de la infancia, dado en relación con el sentimiento de no tener raíces en ningún lado y de sentir que solo el lenguaje la podría cobijar. Como ejemplo de esto está el poema "Artes invisibles" y gran parte de *Las aventuras perdidas* (1958). No obstante, acá nos centraremos puntualmente a este respecto en el periodo de 1967 a 1971.

"(…) Estoy copiando a máquina *Leika y la viuda*[19]. La vecina descubrió, esta madrugada, mis vigilias noctívagas. ¿Tomará represalias? Pensar que no puedo matarla" (Pizarnik, *Diarios* 496).

- Entrada de julio 24 de 1970 (inédita)

"Viernes 24 (…) ¿Qué representan los vecinos de arriba? ¿Son imaginarios en tanto seres nocivos?" (Pizarnik, caja 2 carpeta 10)

- Entrada de diciembre 4 de 1970 (inédita)

Viernes, 4 de diciembre. Enorme malestar en la columna vertebral causado, tal vez, por la menstruación que se anuncia o, acaso, por la mezcla del Nogindan y el Halopidol[20]. Tal vez, solo se trate de mi desencuentro con el espacio que habito. Puesto que el síntoma principal de mi malestar es un impulso reprimido de estar sentada y parada (andando) al mismo tiempo. Este impulso contradictorio se calma si estoy absorbida por una tarea de orden físico como recién cuando clavé clavos en la cocina (entonces olvidé, por un segundo, que soy yo). En cambio, me está vedado estar sentada y escribir. (¿No será la tremenda contracción ovárica a que me someto en honor a los vecinos?) (Pizarnik, caja 3 carpeta 2).

- Entrada de septiembre 8 de1970 (inédita)

Por mis vecinos descubro mi profundo antisemitismo. So pretexto de mi ignorancia, insulto a los judíos. Más que "terriblemente fuerte", mi vecina es para mi mal, terriblemente mimétie[21]. Ella golpea dos veces; yo, 3; ella, 3; yo, 5; ella, 5; y así hasta el escándalo. Esta noche, por primera vez, me espiaba (o acaso aun me siga espiando y de allí mi asfixia) Sin temor (¿y por qué lo sentiría? ¿Acaso no está acompañada?) de los ruidos que pudiesen delatarla, me espiaba mientras yo escribía con las poquísimas fuerzas que me quedaban y sin aire, ahogándome tan cruelmente, yo escribía un texto –exorcismo, en contra de los espías que me desean el mal (y no deja de causarme gracia sentir todo el increíble mal que me desea) (Pizarnik, caja 3 carpeta 2).

Como podemos ver, *Otoño* parte de la incomodidad y obsesión por los vecinos que Pizarnik tenía, y que parecen moverse entre el espacio real y la imaginación de la autora. Estas referencias importan en la medida en que no las vamos a tomar como un mero dato

---

19 El personaje de Leika aparece en "Índice Pola", apartado correspondiente al texto de Pizarnik titulado *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*. En esta entrada del diario, Pizarnik alude a que escribió esta obra en una noche.

20 Nombres de medicamentos (neurolépticos). Recordemos que Pizarnik a lo largo de su vida tomó diferentes remedios relacionados con el sistema nervioso y trastornos mentales.

21 Acá hace alusión a la situación de imitación, reflejo y codependencia que hay entre la vecina y Pizarnik, aspecto fundamental que trataremos posteriormente en este capítulo.

biográfico, sino como un motivo constitutivo de su literatura. Las preguntas que nos guiarán serán: ¿Qué importancia tiene para la obra de la argentina que esta relación haya sido precisamente con unos judíos?, ¿qué significa la relación tormentosa y, en últimas, de codependencia con los vecinos para Alejandra escritora? ¿Qué relevancia tiene el hecho de que el "hogar" para Pizarnik no sea más que una situación de desasosiego que parece ubicarse tanto en lo real como en lo imaginario? ¿Qué relación se da entre este *ellos* y el *yo* escritural de Pizarnik? ¿Qué significación tiene *Otoño* en su obra global?

***

Empecemos por señalar un aspecto concerniente al judaísmo, para luego ahondar en el problema que entraña la relación de Pizarnik con los vecinos en la obra. En *Otoño o los de arriba* hay varias alusiones al judaísmo, a partir de la mención de canciones judeo–españolas, del hispano-idish, del nazismo, la inmigración judía, entre otros. Hay que recordar que, aunque el hecho de que Pizarnik fuera judía no parece ser determinante en su obra, sí hay una cierta conciencia de estar configurada de una manera particular por este hecho en obras como *Otoño* y en algunas entradas de sus *Diarios*, como ya veremos.

Los padres de Pizarnik, como habíamos mencionado en el primer capítulo, fueron parte de los millones de inmigrantes que llegaron a América desde Europa Oriental, entre los cuales había un gran número de judíos. Argentina fue uno de los países a donde llegaron más inmigrantes, e incluso actualmente es el territorio que concentra casi la mitad de judíos en Latinoamérica (Rupérez y Reyes 123). Las razones principales que causaron tales migraciones masivas (1880-1918) fueron las guerras, las crisis económicas, el aumento demográfico y los procesos de industrialización conflictivos. Cabe aclarar que dicha población judía no fue recibida precisamente con agrado por los argentinos que ya poblaban el territorio; desde los años treinta hubo importantes movimientos antisemitas con cuerpos oficiales tales como la Legión Cívica, la Alianza de Liberación Nacional o el movimiento nacionalista católico “Tacuara”, de los años sesenta. “El antisemitismo en Argentina ha sido un fenómeno persistente y de largo arraigo. Desde las primeras épocas de

presencia judía en el país, diversas élites políticas consideraron a esta inmigración perjudicial e indeseable" (Rupérez y Reyes 133).

No obstante, no hay fuentes que indiquen que la familia Pizarnik haya sido víctima de dicho antisemitismo. Los padres de Pizarnik vivieron cómodamente en Avellaneda e inculcaron a sus hijas las tradiciones religiosas, las llevaron a la escuela judía de la Zalman Reizien Schule donde les enseñaron a leer y escribir en yiddish, y a seguir las costumbres judías a partir de un enfoque progresista y librepensador. Sin embargo, todo este proceso crea en Pizarnik una conciencia de no tener una tierra propia al ser consciente de su tradición, y un reconocimiento que avanza con los años de ser diferente de los demás.

El reconocimiento de diferencia en Pizarnik por el hecho de ser judía puede corresponder a la constante sensación de exilio y "no lugar" que hace parte importante de su obra. Aunque la figura del exilio puede leerse en diferentes claves, no es descabellado pensar que su historia familiar hace parte de esa sensación de no corresponder a ningún lado y, de ahí, refugiarse en el lenguaje como su única morada. "En oposición al sentimiento del exilio, al de una espera perpetua, está el poema –tierra prometida –. Cada día son más breves mis poemas (...) desde allí la invocación, la evocación, la conjuración" (Pizarnik, *Obra completa* 230).

Al leer *Otoño* es evidente que la conciencia del judaísmo hace parte importante de la obra. Así, las pistas fundamentales para esclarecer un poco el punto de vista de Pizarnik frente a esto fueron algunas entradas de sus diarios de 1968 a 1970. Veamos tres fragmentos, iniciando con la entrada del 6 de enero de 1969:

> Muchas lágrimas derramadas al pensar en Israel. Creo que ser judía es un hecho perfectamente grave. Pero ¿qué hacer una vez que se ha reconocido ese

> hecho y esa gravedad? Observo, al menos en mi caso, que mis rasgos judíos son ambiguos. Por una parte, una especial inteligencia de las cosas. Por la otra un espíritu de gueto (Pizarnik, *Diarios* 469).

Hay acá un reconocimiento de tener un rasgo particular, de pertenecer a "otro mundo" y no tener las raíces en su *aquí*. Veamos el siguiente fragmento de 25 de marzo de 1970: "Volví a acercarme a judíos desconocidos. Con ellos me siento en mi casa. La increíble (no tanto pues yo soy un modelo ejemplar) capacidad de desconfiar que tienen los judíos. Noto, ahora, que hay muchos rasgos peculiares fáciles de discernir en todos los judíos" (Pizarnik, *Diarios* 491). Los judíos son entonces la conexión con sus padres, tal vez la pequeña guía de conexión con un origen. Parece que Pizarnik explicita su posición ante esta circunstancia en los textos de sus últimos años; como muestra de ello, he aquí la entrada del 23 de noviembre 1967:

> Luego mi cuestión judía, tan nueva (...). Y nada te fue dado en esta tierra. Entonces, como este hecho no deja de llamar tu atención, transcurres averiguando por qué nada te fue dado (...). Me siento judía desde que regresé a este país que execro. Acaso porque está signado por todo lo que odio (...) No quiero morir en este país. Padre, padre querido, no quiero morir en este país que –ahora lo sé– odiabas o temías. Del horror que te causaba, de la extranjeridad que te producía, solamente yo puedo dar testimonio (Pizarnik, *Diarios* 431).

En el fragmento anterior es evidente que fue cuando volvió de París que se comenzó a desarrollar con más fuerza esa identidad judía y la empatía con el origen de sus padres. En lo que sigue de esta entrada se puede entrever un cierto tono altivo con relación a la cultura de Argentina, ya que habla de su odio por la vulgaridad que la habita, la división de clases y una cierta falta de inteligencia. Además, luego anota que no es azaroso que uno de sus mayores maestros, Proust, sea judío. Así, podemos ver que sí se ha desarrollado cierto sentimiento de "guetto", en el sentido de reconocerse como parte de una minoría diferente que ve a la "masa" desde un punto privilegiado. ¿De esto qué podemos encontrar en *Otoño*?

Los insultos de Pizarnik hacia sus vecinos judíos podrían entenderse de la siguiente manera: es a partir del indeseable proceso de identificación que ella odia lo que ve de sí misma reflejado en ellos, como el judaísmo, y no se trata de un ataque general a dicha religión. Veamos el caso concreto de las referencias al judaísmo que se dan en la obra.

La primera es cuando afirma que los vecinos solo se calman cuando ella pone canciones judío-españolas, y acto seguido aparecen los versos "En tu abrazo que tanto deseo/ Ver tu sueño con grande amor, / Hay dos años que sufre mi alma,/ Por tí mi gioia, mi linda dama" (Pizarnik, *Otoño* caja 7 carpetas 21-32). Debemos recordar que la canción judío-española es parte de la más antigua cultura judía, que permaneció en territorio español por casi catorce siglos, hasta 1492. De ahí en adelante la proclamación de la fe católica como la única validada por los Reyes Católicos, y el español como única lengua, llevó a que se diera el Edicto de Expulsión contra los judíos. No obstante, esa cultura judeo-española es la sefardí, cuya música es una fusión de ritmos árabes y letra en castellano que generalmente alude a temas amorosos. Es así como podemos inferir que los anteriores versos pertenecen a este tipo de música, y que el hecho de que Sara y Max se tranquilicen con ella, da a entender que hay una conexión con las raíces primeras del judaísmo y que hace el mismo efecto de la voz de la madre que tranquiliza a un hijo.

En segundo lugar vemos que hay una referencia despectiva a términos como "ghetto", término que nos fue inevitable usar anteriormente al referirnos a cierto carácter sectario del judaísmo del que habla Pizarnik: "Me despertó la inmunda masa de voz venida del más miserable guetto. La voz de Él que traté de no escuchar. Pero la escuchaba, si bien no oía lo que decía. Inmunda materia oral venida del fondo de los fondos del más miserable guetto"; "Entretanto, el verdadero Él reposa en la agonía, en tanto estos bichos

miserables, estas cucarachas ‹nazis› venidas del último guetto, medran y colean vivitas cual ratas judeo–nazis que son" (Pizarnik, *Otoño* caja 7 carpetas 21-32).

Acá parece haber una clara concepción negativa de lo judío en tanto ghetto, y en expresiones como "judeo-nazis" a partir de la cual se infiere que Max y Sara no son unos "legítimos judíos"; al decir judíos nazis se refiere a aquellos que en la Segunda Guerra Mundial trabajaban en las duchas de los campos de concentración y en otras funciones de eliminación de los mismos judíos para salvarse del exterminio[22]. Sin embargo, posteriormente vemos que esta crítica está dirigida a Max y Sara, y no a todos los judíos:

> Pero Max no tendrá nunca razón. Max es una rata y por culpa de él acaso aparezca yo como burlándome de ciertos rasgos de los inmigrantes judíos, rasgos que yo tengo y de los que me burlo, puesto que burlarse es uno de los mejores rasgos de esta gente demasiado infortunado demasiado inteligente, con la excepción de Marx y de Saaaaaara [SIC], que son idiotas (Pizarnik, *Otoño* caja 7 carpetas 21-32).

Hay aquí un reconocimiento de lo propio en la alteridad (aunque esa alteridad causa rechazo), cosa que va a ocurrir cada vez con más fuerza a lo largo de la obra.

Es notorio que la noción de lo judío es ambigua en casos como el de referirse al ghetto: en la cita anterior hay una crítica a este y en una entrada de su diario se ve un sentimiento de superioridad por pertenecer al mismo. Lo claro es el fuerte lazo endogámico que existe entre los judíos y que, de alguna manera, codifica de antemano la relación entre Pizarnik y sus vecinos. La endogamia también se reconoce cuando Pizarnik se refiere al matrimonio judío con expresiones tales como "ejecutaría uno de esos gestos que solamente conoce un marido judío", o "se trata de un Matrimonio, que es necesario, de un modo nefasto, a la simetría del conjunto" (Pizarnik, *Otoño* caja 7 carpetas 21-32). El judío solo

---

22 Para más referencias en torno a este tema, consultar el texto de Giorgio Agamben *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone (El archivo y el testimonio*-1998) o el de Primo Levi *Se questo è un uomo (Si esto es un hombre*- 1956*).*

debe casarse con un judío porque de otra manera se acaba la tradición, y esto es una amenaza para la comunidad. Aquí la mujer tiene gran importancia (en este sentido Pizarnik no rompería la posibilidad de hacer parte de la pareja), dado que el judaísmo solo se transmite por sangre materna y si la madre no es judía sus hijos tampoco lo serán y la comunidad se volverá cada vez más pequeña. El Estado de Israel garantiza "la simetría del conjunto", pero todos los judíos que están en otras tierras corren el peligro de casarse con otras mujeres y romper con la tradición, en el caso de que ellas no se conviertan.

Por último, con referencia a este respecto, hay que mencionar que Max y Sara son una pareja de emigrantes: "un ademán de desagrado con el codo, como para punzar con la punta revestida de carne de gallina del codo, el pecho de su compañera de inmigración y de prosperidad. De modo que codo punteado y acto seguido: 'Vos calláte, dejáme hablar a mí"' (Pizarnik, *Otoño* caja 7 carpetas 21-32). Hay acá una muestra del machismo judío y, más importante, una relación entre los padres de Pizarnik, también emigrantes, y Max y Sara. Esto es de suma importancia para la inestabilidad de la identidad que veremos anteriormente, ya que podría existir una lectura en la que se examine la manera en que Pizarnik se funde con Max y Sara porque de cierta forma pertenece a ellos, como un hijo a un padre. A esto se le suma también el hecho ya mencionado de que con el paso del tiempo la autora se reconoció en la conciencia judía de su padre. A partir de este ejemplo, y de ver de qué manera hay una relación que se puede leer en clave filial entre los personajes, llegamos a un importante punto al tratar del tema de «lo Mismo» y «lo Otro», como veremos a continuación.

***

Algunos postulados del libro de Carolina Depetris, *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik* (2004), serán fundamentales para el estudio de *Otoño,* en lo concerniente al concepto de identidad. Depetris afirma que en la obra de Pizarnik hay un conflicto ontológico entre identidad y alteridad, «lo Mismo» y «lo Otro», categorías que están en juego en *Otoño*:

> Entendemos por «lo Mismo» la categoría ontológica que afirma la igualdad de algo o alguien consigo mismo, unidad *de lo que es* consigo, singularidad (...). Entendemos «lo Otro» como lo que altera la mismidad del Mismo, lo que puede transformar sus cualidades y hacer del Mismo algo diferente. Lo Otro, entonces, despoja de identidad al Mismo y a sus formas, lo transforma y lo hace ser otro de sí (Depetris, *Aporética* 24).

Aquí, lo importante es fijar que en Pizarnik estas categorías operan en una dialéctica, donde la tensión y la relación especular entre una y otra lleva a que haya una constante fluctuación entre las dos; es decir, la relación de reflejo entre estas permite que lo Mismo sea de cierta manera lo Otro y al contrario.

Así, se plantea una particularidad respecto a la identidad, que más que fragmentada se presenta fluctuante. "El punto clave es discernir si la oposición dialógica entre lo Mismo y lo Otro se resuelve en la poética de Pizarnik o si, por el contrario, la dinámica especular propone una escritura de lo contradictorio" (26). Acá sugerimos que dicha tensión no se resuelve sino que es el motor mismo de *Otoño*. Es esta oposición, que opera alrededor de una pulsión de deseo inalcanzable entre los personajes, la que sostiene la obra, y lo hace de una manera particular: no existe en *Otoño* una voz que canta la presencia de otras voces

interiores como en muchos de los poemas de Pizarnik[23], sino una voz que le da un lugar alterno y exterior a esas voces. Aquí parece encontrarse un camino inverso: no se parte de la unidad a la multiplicidad, de una "Alejandra[24]" a varias encarnaciones de esta, sino de la multiplicidad a una ambigua unidad. *Otoño* parece ser la materialización de lo que Pizarnik escribe en la entrada de octubre 4 de 1968 de sus *Diarios*: "Mi proyecto de escribir voces es inteligente pues denota algún conocimiento de mí. Si tuviera una sola voz no escribiría. Pero ¿Cuántas voces? ¿Y cómo identificarlas? Podría nombrarlas pero entonces serían personajes" (Pizarnik, *Diarios* 460). En *Otoño* se da precisamente eso: nombramiento de las voces; personajes que, aunque puedan leerse como álter egos de Pizarnik, se nos presentan bajo otras formas, como una exterioridad diferente a la Alejandra escritora, con otros nombres y características.

Podemos afirmar que en *Otoño* lo Mismo es la Alejandra escritora; la primera persona contemporánea a la enunciación y que tiene la autoridad de la narración. Este *ser* actual se identifica desde el principio y se describe a sí misma: "¿Sos vos, Alejandra?

---

23 La fragmentación de sus primeras obras se puede ver a partir de una Alejandra cuya voz se encarna en figuras como la viajera, la muerta, la silenciosa, la desesperada, la Alejandra escritora y la Alejandra cotidiana que tiene que padecer las obsesiones de la escritora. Como muestra de esto está el poema *Sólo un nombre*, que mencionamos anteriormente (nota 6). Cuántas Alejandras en un mismo sujeto; en su primera época en la que escribió *La tierra más lejana y la última inocencia* el yo era un sujeto evocador de la niñez perdida que se preparaba para iniciar un viaje, que puede ser entendido como un viaje poético dado en la introspección. En *Árbol de Diana* y en *Los trabajos y las noches* se empieza a ver un yo encontrado con las grandes obsesiones que marcarán toda su obra: la muerte, la locura y el lenguaje. En *Extracción de la piedra de la locura*, libro marcado por el simbolismo, ya se empieza a dar un yo enfermizo que desea que la locura y la angustia que se apoderan de ella sean extraídas en la concreción de una piedra. En este libro se encuentra un poema clave, *Caminos del espejo*, que muestra los diferentes "yoes" que ella percibe dentro de sí misma. "Cubre la memoria de tu cara con la máscara de la que serás y asusta a la niña que fuiste" (PIZARNIK, *Obra completa* 109).

24 Debemos usar su nombre dada la importancia que tiene como tal dentro de la obra. No es lo mismo hablar de Pizarnik académicamente al sujeto "Alejandra" en la poesía, cuyo nombre es fundamental, como lo vimos en ejemplos anteriores. Además, en *Otoño* el personaje es únicamente "Alejandra" y así hemos de referirnos a ella.

"Mierda, sí soy yo"; o, "no tiene nada que hacer salvo envidiar a una solitaria, a una ermitaña, a una señera, una aislada, una retraída, una recoleta, una soledosa, una desamparada, una demasiado habitada por su yo sin tregua, una cartuja, una desconversable, una desvalida, una desacompañada, una recogida, una desterrada en su patria, sobre todo exiliada en su patria" (Pizarnik, *Otoño* caja 7 carpetas 21-32).

Hasta aquí todo es sencillo porque hay una clara identificación de un sujeto, que es Alejandra como autora y narradora. En este sentido, lo Otro sería la tercera persona, en este caso los vecinos enemigos de arriba y de abajo:

> Mi punto de partida (...) son los golpes de los Dos (Ô mon Deux, ayez pitié de moi[25]). Los golpes de los dos sobre mi cabeza. Entonces, si hago algo con los golpes de los dos y sobre todo con los pasos de los dos, y más aún con el silbido de Él, y el acecho de ambos y su existencia que maldigo hasta el fin de los fines, en el día de los días, desde el fondo de los fondos de mi soledad (Pizarnik, *Otoño* caja 7 carpetas 21-32).

Hay aquí un enfrentamiento del *yo* y, en este caso, la tercera persona plural *ellos*; de un aquí y ahora (el séptimo piso donde habita Pizarnik y desde donde nos narra) frente a un allá y un entonces (el sexto y octavo piso donde habitan los vecinos que siempre son narrados a través de Alejandra): "Él y Ella, digo, me siguen como hormiguitas, y se dispersan como ratas en cuanto tocan el timbre de mi casa o suena el teléfono o yo telefoneo a alguien"; "por Ellos tiemblo de miedo, siento el gran miedo de los crepúsculos infantiles"; "Las de Abajo golpean y gritan –hay una vieja que se está muriendo (medrá, vieja de mierda) y su hija, viuda con cara de pie plano y que[26] camina como si se hubiese tragado un paraguas negro"(Pizarnik, *Otoño* caja 7 carpetas 21-32).

25 ¡Oh mi Dos, ten misericordia de mí!
26 Este "y que" aparece dentro de un círculo.

Es importante ver qué tipo de enfrentamiento se da entre los dos polos, los cuales están claramente delimitados. Aunque al inicio parece ser que la relación es de mera oposición, al transcurrir la obra los límites entre los dos polos van fluctuando y ponen en entredicho las identidades que podíamos distinguir en un primer momento. A diferencia de *Otoño*, en gran parte de la obra poética de Pizarnik se ve ese *ellos* (que Depetris denomina también como "la comunidad") desde un ocasional acercamiento que, generalmente, retorna a un distanciamiento desde el cual ve eso Otro desde su soledad:

> La poeta habla desde su ausencia de la comunidad, distancia que se define en la soledad ("mi sola y aterida sangre", "mujer solitaria", "estabas sola", etc.). Así, arrimarse a o apartarse de la comunidad supone para la poeta una disyuntiva mayor dada por volver o no a ser parte de la comunidad en detrimento de su soledad (Depetris, *Aporética* 29).

En *Otoño* esta relación comienza en un total distanciamiento de lo Mismo con lo Otro, basado en la antipatía, pero, el acercamiento que se da posteriormente no solo no es momentáneo sino irreversible; la relación de reflejo entre los dos polos hace que inevitablemente haya una incursión en el terreno de la indiscernibilidad y la codependencia entre los dos. Veamos el paso del distanciamiento a la codependencia con estas citas: "Fui a la cocina a prepararme el desayuno. Me siguieron los taconazos de Ella. Volví a la cama. Ella volvió conmigo y se quedó parada, en el piso de arriba, con los pies sobre el lugar en que apoyo la cabeza" (Pizarnik, *Otoño* caja 7 carpetas 21-32). Luego, como Pizarnik misma afirma en la obra, "la confusión de roles" donde hay una total vinculación entre los personajes: "Los pasos del techo me condujeron a la cocina"; "Gime para ayudarme" (Pizarnik, *Otoño* caja 7 carpetas 21-32). Las acciones, los mismos movimientos dependen el uno del otro, y ya no se puede reconocer fácilmente a esa Alejandra que da un paso atrás, vuelve a su yo individual y se reconoce como alto externo a la "comunidad".

Lo anterior lleva a que la concepción misma de los espacios se altere: los que al principio parecían tres espacios divididos, individuales y discordantes, se empiezan a coordinar de tal forma que parecen unificarse; lo que antes eran dos cocinas ahora es *la* cocina, lo que antes eran dos salas ahora es *la* sala, aunque en realidad sean espacios objetivos independientes: "Ebria de deseo, me fui a la cocina y allí lloré. Max vino a la cocina; pateaba como un soldado nazi" (Pizarnik, *Otoño* caja 7 carpetas 21-32). Esto ocurre en la medida en que, a pesar de que los espacios no han sufrido ninguna alteración, las identidades de lo Mismo y lo Otro están de tal manera interconectadas, que dos o tres acciones independientes se conciben en un mismo aquí y ahora:

> Pero sobre todo yo silbaba y esto lo ponía fuera de sí. aMaxit[SIC]. Mexit trató entonces de robarme el silbido. Yo me ponía a silbar y él entraba en mi juego, silbando él también, más afinado que yo pero con un sonido mucho más feo. Entretanto, Saaaaara hacía de árbitro. Si fracasaba yo, golpe o persianazo para mí (Pizarnik, *Otoño* caja 7 carpetas 21-32).

Por otra parte, hay que señalar el cambio de concepción que tiene lo Mismo (Alejandra) hacia lo Otro. Al inicio hay una noción completamente negativa de los Otros (los del octavo piso, Max y Sara, en torno a los cuales realmente gira el conflicto): se comparan con las ratas, se le dice canallas, vieja gangrenada, enano enclenque, etc. Cuando se va dando la coordinación, dada por la inestabilidad de la identidad, se crea un empatía (que no necesariamente implica simpatía sino desdibujo de los límites de quién es quién por cierta conexión) porque los personajes crean vínculos de admiración y deseo. Esto es así: Sara y Max son un matrimonio de Viejos (un e*llos* cuyos límites también son tan difusos que en ocasiones se les llama "Maxxáaaaaara") y Pizarnik es una escritora joven. Max admira a Alejandra porque, según ella, él quería ser escritor cuando joven y no pudo; por eso, quiere vengarse de ella y envía a su esposa Sara a que la atormente y la persiga, ya que

cree que Alejandra la desea. Sara desea a Alejandra y, cuando tiene relaciones sexuales con su esposo Max, la imagina. Alejandra odia a Sara y a Max al inicio, y luego se da cuenta de que se excita cuando los oye hacer el amor (también los desea y de hecho los extraña cuando no están) y quiere a Max:

> Max quería matarme, quería delirarme. Y todo porque me admiraba en secreto y la idea de mi presunto amor por su vieja esposa le permitía vivir con ella una aventura nueva en la cual ella rejuvenecía y se prestigiaba con las emanaciones de mi presunto frenético deseo (...) Había pasado algo fundamental y nunca he vuelto a ser la misma. Creo que estuvimos los tres locos. Al menos, sí lo estábamos al hacer el amor a través del cielorraso y de nuestro mutuo odio–deseo–amor–envidia. Max quería ser yo creyendo que yo quería ser él para penetrar en el viejo pubisterio de la sacerdotisa Saaara (Pizarnik, *Otoño* caja 7 carpetas 21-32).

El móvil de los personajes funciona en una relación de trío: los Otros son uno para el Mismo, y el Mismo se mezcla con los Otros. Es fundamental anotar la importancia que tiene para la narración la conciencia de Alejandra, quien poco a poco empieza a reconocer que los personajes tienen dos planos de existencia: los "verdaderos" y los que habitan la mente de Alejandra: "el verdadero Él reposa en la agonía"; "es el disco que me regaló el verdadero Él"; "En cuanto me calmo un poco los achico, se transforman sobre el tablado mental"; "Me duele lo que hay que abrir para que se liberen Él y Ella y se echen a correr por la mesa como personajitos–ratas que puedo mirar mediando entre Ellos y yo la necesaria distancia"; "En cuanto dejo de pensar en ellos, el trío se deshace" (Pizarnik, *Otoño* caja 7 carpetas 21-32). Es así como opera el reflejo de lo Otro en lo Mismo; a partir de la conciencia de que lo Otro existe solo a partir de la concepción de lo Mismo y que no existe el Otro objetivo fuera del Mismo. No obstante, la relevancia de esta aclaración radica en que los personajes de Max y Sara en cierta medida podrían concebirse como una forma más de las voces interiores de Pizarnik en sus otros libros (la niña, la exiliada), pero dados

en un proceso inverso, de una materialidad exterior a los imaginarios interiores. De la independencia de los personajes al intento por contenerlos en el texto y darles el lugar a partir de una voz interna.

Digámoslo de otra forma. *Otoño* se plantea de otra manera los conflictos ontológicos que aparecen a lo largo de la obra de Pizarnik. En libros como *Extracción de la piedra de la locura* o *El infierno musical* aparece un *yo* múltiple en sí mismo; es decir, la poeta dentro de sí tiene diferentes voces; esto se puede ver en versos como “Ya no soy más que un adentro” o “doble monólogo entre yo y mi antro lujurioso” (Pizarnik, *Otoño* caja 7 carpetas 21-32). Acá, hay una diferenciación más clara entre lo Mismo y lo Otro. Aunque lo Mismo es múltiple (las diferentes voces de Alejandra atormentadas por un “algo”[27]), estas no se confunden con lo Otro que es la comunidad, el *ellos*. En *Otoño* el camino es diferente: la multiplicidad se da en relación con voces exteriores, con personajes vistos desde afuera y, en principio, con una identidad independiente a la de Pizarnik. Es con el transcurrir de la obra que hay una fusión y lo Otro se vuelve lo Mismo y lo Mismo lo Otro. Acá ese “algo que atormenta” es la comunidad misma, es el mismo *ellos*. Esto es grave en la medida en que normalmente la comunidad actuaba a manera de polo a tierra para Pizarnik y en muchas ocasiones tenía una connotación positiva que acá desaparece, porque hay una unificación con el “algo” tormentoso, dejándola sin salida.

Hemos usado el término “reflejo” y “espejo” anteriormente, elemento utilizado por Pizarnik a lo largo de su obra como índice de la crisis ontológica (¿quién es *yo*?), y desde *El infierno musical* direccionada a esta misma tensión del Mismo y el Otro. En *Otoño* el

---

27 Este “algo” lo define Depetris (30) como una fuerza impositiva que irrumpe en la poeta y que está asociado a la muerte, a la duda, al temor y al desequilibrio interior.

espejo es la figura que permite asociar claramente la relación de Pizarnik con los vecinos. En primer lugar, si pensamos visualmente las imágenes que nos da la obra, podemos ver cómo las acciones en los dos apartamentos operan una como reflejo del otro (recordemos el ejemplo de *la* cocina). No obstante, la codependencia de estos dos polos no solo se da en un plano físico de la acción, sino también, teniendo en cuenta lo mencionado sobre lo real y lo imaginario, cuando vemos que no es claro cuál lado es el de la “realidad” y cuál el de la “apariencia” reflejada. Este reflejo opera en dicha ambigüedad, ya que “El espejo, además de revelar el ser, muestra el hecho inevitable de no poder llegar hasta sí mismo si no es a través del otro en el reflejo. Así, *yo* sólo llega hasta sí desde el otro” (Depetris, *Aporética de la muerte* 40). Es esta la situación de Alejandra en la obra; cuando la codependecia de los polos se rompe por algún factor, llega la crisis, porque falta el lado del espejo a partir del cual se verifica la existencia del otro lado: “ahora que Saaaaaaaaaaaaaaara y Maaaaaaaaaaaax se fueron descubro con vergüenza, con pudor, con asco, que los extraño, yo (...) ¡ Saaaaaaara! ¡ Maaaaaaax! ¿Dónde están? ¿Qué les pasa que no me hacen imposible la existencia?”; “Intentaron volver a fornicar, pero yo no escribía, no hacía nada. Se callaron. Mi silencio los perturbó como una acerba crítica. Intentaron volver a su aj, aj, no puedo más. Pero algo les daba miedo. Esa traición de mi parte. Había sido partícipe y he aquí que rompía el trío. Sara gimió de decepción a causa de mi mutismo” (Pizarnik, *Otoño* caja 7 carpetas 21-32).

Es decir, la falta del reflejo es como la anulación de la identidad del otro lado, por la codependencia mencionada (si bien dicha codependencia es de tres, un lado del espejo generalmente tiene dos factores y uno al otro lado, y esta distribución varía según las relaciones de deseo-venganza-amor-odio que mencionamos anteriormente).

La identidad de los tres personajes llega a tal punto de interrelación, que en varios momentos el Mismo pasa a ser claramente parte del *ellos*, y dejan de ser tres para ser uno, como en los casos en que se usa la persona *nos*. No obstante, hay una constante ruptura de ese *nos* y un cese definitivo de la codependencia que se da al final de la obra: aquí hay una reflexión en torno a la escritura como *lugar* de acción, y así llegamos al inevitable tema de la concepción del lenguaje y el deseo en Pizarnik.

Antes de pasar a este otro punto, es importante señalar un puente que se puede trazar entre la cuestión de la identidad en Pizarnik, y la obra de teatro *Huis clos (A puerta cerrada* -1944) de Sartre. La situación acá es la de unos personajes que se encuentran en el infierno, y no saben por qué los han unido en el mismo grupo para convivir; comienzan a contar las razones por las que están allí, y la situación los obliga a definirse en términos del otro, ya que la individualidad se ha desdibujado. En el infierno de estos personajes no hay espejo y, así, no hay forma de comprobar la propia existencia dada la imposibilidad de verse a uno mismo. El espejo, que confirma la individualidad y materialidad del sujeto, en este caso se convierte en los ojos del otro. ¿Qué implicaciones tiene esto? Veamos cómo se plantea este problema en la obra:

Inés.—¡Déjeme en paz! Sé lo que digo. Me he mirado al espejo y sé lo que digo.

Garcin—¿Al espejo? (Mira a su alrededor.) Es fastidioso: aquí han quitado todo lo que pudiera parecerse a un espejo. (…)

Estelle.—Señor, ¿no tendrá un espejo? (Garcin no contesta.) Un espejito de bolsillo, cualquier cosa. (Garcin no contesta.) Si me va a dejar sola, procúrese por lo menos un espejo. Garcin sigue con el rostro entre las manos, sin responder).

Inés.—(Con precipitación.) Yo tengo un espejito aquí, en mi bolso. (Busca en él. decepcionada.) Ya no lo tengo. Han debido de quitármelo en el registro de entrada. (…)

Estelle.—(Vuelve a abrir los ojos y sonríe.) Me siento rara. (Se palpa.) ¿No le ocurre a usted algo parecido? Cuando no me veo, tengo que palparme... Me pregunto si existo verdaderamente. (…)

Inés.—Siéntate, anda. Acércate. Más aún. Mírate en mis ojos. ¿Qué ves en ellos?

Estelle.—Soy muy pequeñita. Me veo muy mal.

Inés.—Pero yo sí te veo a ti. De cuerpo entero... Anda, hazme preguntas. Ningún espejo te sería más fiel. (Estelle, molesta, se vuelve hacia Garcin como para pedirle ayuda). (…)

Inés.—Tengo tu gusto, puesto que me gustas. Mírame bien. Sonríeme. Yo tampoco soy fea. ¿No valgo más que un espejito yo?

Estelle.—No..., no lo sé. Usted me intimida. Mi imagen, en los espejos, estaba... domesticada. La conocía tan bien... Ahora, si voy a sonreír, mi sonrisa irá al fondo de sus pupilas y Dios sabe en qué se convertirá en ellas (Sartre, *A puerta cerrada*, 17).

Esta obra muestra directamente lo que en *Otoño* ocurre: *yo* ya no se define por un propio reflejo sino por el reflejo en otros; en este caso el hecho de que el personaje tenga que verse en los ojos de otro muestra cómo existe la noción de *yo* únicamente en codependencia con la mirada de otro, que termina convergiendo con ese *yo*. Ya no está la posibilidad de concebirse aparte, como diferencia de *ellos* sino que tanto en Sartre como en Pizarnik estas nociones se unen y el desdibujo de las fronteras lleva a una crisis. Esta crisis en Sartre, al igual que en Pizarnik, tiene que ver también con los sonidos como muestra de la presencia del otro. El ruido de *ellos* que invade el *yo*; el ruido (y luego, el silencio sospechoso) de los vecinos que atormenta a Alejandra, esa obligación a vivir con quien no se quiere, se ve correspondido acá con estas palabras del personaje de Inés:

> Inés.— ¡Sí, olvidarse! ¡Qué puerilidad! Los siento hasta por dentro de mis huesos. El silencio de ustedes me grita en los oídos. Pueden coserse la boca o cortarse la lengua, qué más da: a pesar de todo, ¿no seguirán existiendo? ¿No

> seguirán pensando? Ese pensamiento yo lo oigo: hace "tictac", como un despertador, y ustedes también oyen el mío. Qué más me da que usted se quede encogido ahí en su rinconcito; está en todas partes: los sonidos me llegan sucios porque usted los ha escuchado antes al pasar. (Sartre, *A puerta cerrada* 18).

Es por estos dos aspectos que traemos a colación la obra de Sartre; hay ciertas correspondencias en el desarrollo de los personajes entre las dos obras, que podrían ser analizados en otro estudio. No obstante, lo importante acá es señalar cómo en Sartre se muestra el mismo conflicto de la identidad, en el que, al igual que en *Otoño*, el elemento del reflejo es fundamental. Acá también ocurre que la presencia de *otros* inevitablemente se va fundiendo con el *uno* que deja de ser *uno*, a su pesar pero también necesariamente, para ser *ellos*, en una tensión constante entre diferenciarse de *ellos* y poder corroborarse como *uno* solo a partir y en *ellos*.

***

Haremos algunas consideraciones en torno al ejercicio escritural concebido en la obra. En primer lugar, Alejandra menciona que escribe con el fin de desalojar a Max y a Sara de su mente. Aquí, la escritura se toma entonces como un medio de exorcismo de lo que en algún momento llama "pensamiento podrido": "Por mi parte, excitada y entristecida, escribí un rato a máquina. Pero cuando me detuve, los dos gritaron –oh, esto fue de una vulgaridad indecible– y se quejaron que el ritmo de sus cuerpos había obedecido al de mi máquina de escribir" (Pizarnik, *Otoño* caja 7 carpetas 21-32). Sin embargo, parece que los intentos por atrapar a sus personajes en el "camión que es su escritura" o en sus "finísimas mallas" no siempre dan resultado. Esto, porque en ocasiones en lugar de ser ella quien controla a sus personajes son ellos quien la controlan a ella: por ejemplo, cuando Alejandra deja de escribir Sara teclea con los zapatos para incitarla a escribir de nuevo, y ella lo hace.

Lo importante de esto es resaltar que las pasiones y el deseo entre los personajes rebosa el poder de las palabras que pretendían contenerlo; el fin de Alejandra por controlar la situación a partir de su escritura, es fallido. En este punto, podemos afirmar que el deseo de "enmurar a los Viejos" no es efectivo;

> Ellos participaron de los monstruos de mis sombras interiores para desalojarme de mi castillito de papel. Regresé tanto al reino de las pasiones infantiles que odié de pronto la poesía. Y así es como el lenguaje se me apareció como un instrumento para mentir. Adiós mensaje incluido en las bellas palabras. De pronto no hubo más bellas palabras (...) regresaban al

> lugar donde los demás no escriben. Yo no hice sino asumir mi destino poético. Pero rompí la puerta y me quebré (Pizarnik, *Otoño* caja 7 carpetas 21-32).

¿Cuál es entonces el destino poético? ¿Se corrobora acá que este es el fracaso porque las palabras no podrán abarcar las cosas?

Hemos llegado a un factor clave en el que no nos detendremos a profundidad porque sería necesario otro estudio completo; no obstante, este factor nos servirá de puente para llegar al último punto del presente texto. Podría pensarse que *Otoño* es una metáfora de la "herida fundamental" del lenguaje que atraviesa la obra de Pizarnik; que muestra el proceso del inevitable fracaso del lenguaje que se da en el constante deseo de contener, enmurar, de evocar, de hacer presencia las cosas, teniendo como único resultado el llamado de más lenguaje y nunca el cumplimiento de tal deseo (y el deseo en *Otoño* es básicamente el deseo sexual sobre el que ahora nos detendremos). En *Otoño* hay una autorreflexión de la creación literaria, a partir de las relaciones autor-personajes, de lo expresado con relación a la escritura fallida, del poder de los nombres; Pizarnik juega con las palabras, crea cacofonías, hace semejanzas entre los nombres y ciertas palabras en otros idiomas que cargan de significado a los personajes, y les altera los nombres porque, afirma, "me place deformarle el nombre como una perra que lo despedazara, como una loba desangrándolo" (Pizarnik, *Otoño* caja 7 carpetas 21-32). Esto es una constante en sus obras, y nos permite afirmar que *Otoño* no es una excepción en cuanto a la reflexión en torno al lenguaje que hace parte de toda su poética; la pregunta constante del conocido poema "En esta noche en este mundo":

No
Las palabras

No hacen el amor
Hacen la ausencia
Si digo agua ¿beberé?
Si digo pan ¿comeré?

(Pizarnik, *Obra completa*181).

Para ahondar un poco en el conflicto del lenguaje aterrizaremos este tema a partir de la teoría de Walter Benjamin y de su texto “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje los hombres”, donde postula que el lenguaje puro es el lenguaje divino, en el que el nombre equivale a la creación de la cosa que menta; luego de la caída (el pecado original) se da el lenguaje de los hombres, que es solo denominación, mímesis[28] y ya no tiene facultades mágicas creadoras. El primer estado del lenguaje que se ve en el Génesis, donde el nombre equivale a la cosa: Dios nombra y, por ende, crea. Acá el lenguaje es mágico en cuanto conjura la cosa como tal. Esta magia es el carácter metafísico que encierra el lenguaje, su conexión con lo Absoluto, su comunicación de contenidos espirituales. Hay que tener en cuenta que esa esencia espiritual no se comunica a través de la lengua sino en la lengua como tal; de acá que se pueda afirmar que lo que comunica la lengua es a la lengua misma; el nombre no comunica nada sino que comunica la lengua absolutamente[29]. El ser espiritual se comunica mediante el ser lingüístico:

> En esta terminología cada expresión, en cuanto es una comunicación de contenidos espirituales, está vinculada con el lenguaje. Y no hay dudas de que la expresión, en su entera esencia, sólo puede ser entendida como lenguaje; y por otra parte, para entender a un ser lingüístico es necesario preguntarse siempre de qué ser espiritual es él la expresión inmediata (Benjamin 146).

28 El idólatra tratando de imitar el comienzo inimitable.
29 Esto significa una contradicción del sistema comunicativo que por esa misma época postulaba Saussure y Jackobson, donde la palabra comunica algo exterior a sí misma.

Por otra parte, está el lenguaje de los hombres, cuyos inicios se dan en el lenguaje adánico, aunque en un primer momento éste era un estado paradisíaco que después se perdió. Adán tenía el poder de nombrar y complementaba así la creación de Dios. Adán, aunque no puede crear con el nombre como Dios, es el dador de nombres. "El denominar adánico está tan lejos de ser juego y arbitrio que en él se confirma el estado paradisíaco como aquel que aún no tenía que luchar con el significado comunicativo de las palabras" (232). Es a partir de este momento que el lenguaje se deriva (o se degrada) en aquello que, fuera de sí, busca mentarse a sí mismo haciendo referencia a algo externo, en un proceso inacabable. Ya no hay correlación entre el nombre y lo nombrado, y ya el proceso de nombrar se separa de la vía mística y queda pendiendo de la abstracción de elementos dados por el juicio. "El nombre sale de sí mismo en este conocimiento: el pecado original es el acto de nacimiento de la palabra *humana* (...) La palabra debe comunicar *algo* (fuera de sí misma). Tal es el verdadero pecado original del espíritu lingüístico" (160).

Con la caída, o el pecado original, el estado paradisiaco nominativo acaba y no queda más que la *mímesis*. Según el mito judeo-cristiano, en el momento en que se da el pecado original, y con éste la división entre el bien y el mal, la palabra se sale de sí misma para comunicar algo externo que no es el mismo lenguaje. La división entre el bien y el mal plantea la necesidad de que exista un juicio que lleve al conocimiento, ya sin la armonía divina del estado paradisíaco[30]. Benjamin propone que a pesar de la caída del lenguaje, cuando la palabra perdió su fuerza creadora, la recuperación de la experiencia poética en la modernidad es una oportunidad de acercarse a la redención, al lenguaje puro de antes del

---

30 Es necesario referirse al texto "The Path to Trauerspiel" de Richard Wolin, donde esta división entre el primer estado lingüístico y el posterior a la caída se da por medio de dos figuras: el Árbol de la vida (relacionado con el Absoluto) y el Árbol del conocimiento (relacionado con el juicio que hay que emitir después de la separación del bien y del mal).

pecado original. Sin embargo, aunque esta misma concepción del lenguaje atraviesa la poética de Alejandra Pizarnik, se puede ver cómo el poeta moderno, al ser consciente de esta "herida fundamental", no puede escapar al fracaso de la palabra porque sus obras son reflexión misma del lenguaje y de la imposibilidad del conjuro (en este sentido podríamos leer a *Otoño* como una metáfora del lenguaje caído). El texto, entonces, se dedica a decir su propio fracaso y *desea* llegar al silencio perfecto por el único medio que tiene (la palabra) confirmando la perpetua caída y su ser paradójico.

Aquí es importante hacer énfasis en que el *deseo* de superar la "herida fundamental", está ligado con el deseo sexual en la figura de la "poética del cuerpo", como ya veremos. Aunque hablamos de dos sentidos de la palabra "deseo", este se caracteriza así en los dos planos (lingüístico y sexual): "Este movimiento que surge entre la alteridad y la identidad sugiere que el desear está regulado por una tensión contradictoria entre presencia y ausencia, entre dispersión y unificación, y que es necesario, para que el deseo sea, sostenerse en esta tirantez absoluta" (Depetris, *Aporética* 58). Realmente esto es lo que ocurre en *Otoño*; esta tirantez se da constantemente hasta cuando se rompe definitivamente al final, y no queda nada. La obra se sostenía siempre sobre una imposibilidad del encuentro, sobre la ausencia insuperable; hagamos la lectura en los dos sentidos: la relación de los personajes se daba en una fluctuación que nunca permitió una saciedad del deseo que cada uno perseguía; este deseo no pudo ser "capturado" o, de nuevo, "enmurado" por las palabras sobrepasadas por las pasiones que mueren en el deseo de conjurar, y es así como se crea un callejón sin salida a aquella "herida fundamental" del lenguaje.

Así, es evidente que no estamos hablando de dos sentidos sino de uno solo, dada la noción de poesía de Pizarnik, en donde esta está asimilada al cuerpo; el lenguaje al deseo.

A partir de 1968, Pizarnik comienza a evidenciar más ese deseo de "hacer el cuerpo del poema con su cuerpo", y esto lleva a que sus obras tengan constantes referentes sexuales. Esto se ve claramente en obras como *Extracción de la piedra de la locura*, *El infierno musical*, *Los poseídos entre lilas*, *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, y *Otoño o los de arriba* no es la excepción: "Estos textos están *vertebrados* en torno a lo sexual, su escritura, sustentada en una poética del cuerpo, está íntimamente imbricada con lo erótico y lo obsceno" (151). Hay en estos textos una alusión a lo "prohibido" y una manera de referirse a la sexualidad que seguramente fue una razón de más para que *Otoño* no fuera publicada. Veamos algunos ejemplos: "En la ducha. Temor de tocarme el sexo. Respiración.– Pudor de respirar. Masturbation. Mi respiración de perra asmática" (Pizarnik, *Otoño* caja 7 carpetas 21-32); "Yo, aparezco como la tirana de dos que fingen en mi honor hacer el amor. Acaso por una vez les salgan bien, pues deben de estar enervados por la larga farsa y, además, la situación les debe gustar, esto es: que yo los obligue a hacer el amor"; "La noche en que fingían hacer el amor y yo no pude más y puso un disco. Tomé un cuaderno y un lápiz y empecé a anotar lo que oía: jadeos, rugidos de cantatriz calva Saaaaaaaaaara [SIC] como si Max se la hubiese metido hasta la garganta" (Pizarnik, *Otoño* caja 7 carpetas 21-32).

El deseo que marca la relación de los tres personajes de la obra implica una fusión que muestra cómo el poema concebido como cuerpo se penetra con el cuerpo del poeta, borrando los límites entre vida y poesía. "Dentro de una poética del cuerpo, la relación erótica entre los cuerpos indica que la dirección hacia lo Otro demanda la pérdida del ser de la poeta en el ser del poema; de ahí que, a partir de 1968 Pizarnik afirme que sus poemas se escriben solos" (Depetris, *Aporética* 152).

Es importante aclarar acá el concepto de lo obsceno. Lo obsceno apareció en la cosmovisión romántica, dado que en esta se valorizó el inconsciente, el sueño, la libertad de sentimiento y también lo sexual. Cristina Piña caracteriza lo obsceno de la siguiente manera:

> El significado de obsceno que me interesa recuperar: lo siniestro, lo fatal, lo fuera de escena. Tradicionalmente, la obscenidad está asociada a lo sexual, para ser más precisos y diferenciarla así del erotismo y la pornografía, al goce en sentido lacaniano, como lo que está más allá del placer, aquello inarticulable, ilegible, irrepresentable, pues se hunde en el tabú, en la falta primera, en la imposible "completud", (…) Y lo obsceno en su articulación específicamente sexual pero asociado con una búsqueda del absoluto no religioso empieza a aparecer en Rimbaud, para estallar en Lautréamont (Piña, "La palabra" 21).

A partir de esta definición podemos afirmar que *Otoño* es una obra obscena, hecho que se hace sumamente claro especialmente a partir del capítulo "Fábula del coito".

Al hablar de lo obsceno es necesario referirse a Georges Bataille, quien escribió toda una teoría al respecto en su libro *L'Érotisme* (*El erotismo*-1957). El autor afirma que lo obsceno implica una representación de lo sexual donde se destacan las diferentes manifestaciones de los aspectos vitales y del sentimiento amoroso. Lo obsceno es diferente a lo erótico, ya que esto último tiene una marca de vitalidad y de belleza; y lo obsceno puede ser una de sus representaciones con lo pornográfico. Por su parte, lo pornográfico es la completa explicitación de lo sexual, no apela a la mente del destinatario sino a su cuerpo; lo muestra todo, no es estético sino sexual. "Es decir, que si lo erótico es celebratorio, placentero y está asociado al sentimiento amoroso, la pornografía denigra, anula el placer estético, produciendo en quien la recibe una reacción corporal aberrante e hiperbólica" (26). Se podría afirmar que hay un halo de esta denigración y anulación del placer estético en *Otoño*, en imágenes como las siguientes: "La raída muñequita, la gangrenadita del ‹*piso›

octavo, la de los ovarios podridos a la que efectúan anualmente un raspaje para liberarla de la mierda blanca y líquida del enano enclenque y energúmeno que chilla en una lengua que no es madre sino la puta que lo parió" (Pizarnik, *Otoño* caja 7 carpetas 21-32).

Lo obsceno es una conexión con el placer, con el goce, con lo irrepresentable del sexo. Una característica muy importante de lo obsceno es la relación sexo-muerte, Eros y Thánatos, que produce el crimen fascinante, las fantasías prohibidas, al deseo etc. En lo obsceno se juega con la ausencia, con lo indecible, con la destrucción del orden simbólico. En *Otoño* se hace referencia a esa muerte en expresiones como "se va a cada instante a fin de no afrontar la petite morte" (Pizarnik, *Otoño* caja 7 carpetas 21-32); y de hecho la muerte escritural de Pizarnik es dada en el último episodio en el que sabe que Max está arriba con la bragueta abajo y ella no resiste más, llegando a la ruptura final, es decir, al fracaso rotundo de la palabra y al final material de la obra.

En conclusión, lo importante es identificar que aquí hay una propuesta de la poética del cuerpo en la que se une vida y poesía desde un punto particular: todo parece unirse en un mismo plano vital en el que se borran las jerarquías entre personaje y autor –recordemos acá *Niebla* (1914) de Unamuno, donde hay una diálogo lleno de tensiones entre el autor y los personajes y, más importante, donde el creador es un personaje más de la realidad textual, lo que, a su vez, cuestiona esa misma separación de realidades– y no se discierne entre lo que ocurre en una realidad textual y una realidad "objetiva". En *Otoño* se cuestiona el poder del proceso escritural, las palabras se rebosan y vuelven a caer en su vano intento por enmurar; los Viejos triunfan porque escapan de la fina malla y obligan a Pizarnik al silencio, a la ausencia: "Una poética del cuerpo viene a decir que sólo es posible unir vida y poesía, realidad y poesía, desde una negación, deshaciendo a la poesía, al poeta y al trabajo

poético, estando en la ausencia, haciendo la ausencia, siendo la ausencia" (Depetris, *Aporética* 156).

Capítulo III: El proceso de edición y *Otoño o los de arriba*

El editor, quien "saca a la luz" un texto, tiene la responsabilidad de optar por una de varias versiones posibles del texto que trabaja. No obstante, no se debe pensar que hay *una* manera correcta de hacer el trabajo de edición, sino más bien hay que considerar que en ese sacar a la luz el editor toma incontables decisiones, y debe hacerlo responsablemente. ¿En qué consiste dicha responsabilidad? En hacer transparentes los criterios de edición, en leer con sospecha lo que le resulta poco claro, en comentar las dificultades que haya en el proceso de lectura, en referir todas las conjeturas y las enmiendas (cualquier tipo de cambio que se le ha hecho al texto), en ser consciente de que su trabajo es una hipótesis y que debe dejar espacios para futuras revisiones. Sobre esta responsabilidad, y refiriéndose específicamente al proceso de transcripción, aluden David Vander Meulen y Thomas Tanselle en su texto "A system of manuscript transcription" (1999): "By "transcription" we mean the effort to report (…) precisely what the textual inscription of a manuscript consists of. (…) the transcriber`s goal is to make an informed decisión about what is actually inscribed at each point" (Vander y Tanselle 1). Esto es de vital importancia en el presente caso, ya que el propósito del trabajo sobre Pizarnik es, entre otros, llegar a esa transcripción con decisión informada.

Editar, por otra parte, también es intervenir de una u otra manera, en mayor o menor grado, el texto. Esto implica una cierta desacralización del texto llamado "original", que es tomado por algunos editores como la mejor versión que debe dejarse tal cual está. No obstante, en un texto con palabras tachadas, en ocasiones ilegibles, con notas del autor al

margen, con interrupciones de otros textos, etc., tal vez una buena labor de edición, lejos de perjudicar el trabajo del autor del "original", probablemente facilitará la lectura, volverla el texto más accesible y susceptible a ser estudiado.

"When manuscript is a clean fair copy (…) there is virtually nothing for an editor to decide about how to *present* a transcription (…) But since manuscripts frequently do show signs of alteration, often very complicated ones, editors commonly must consider how best to make clear the complexities of a documentary text" (2). Dicha afirmación es, de nuevo, pertinente para el presente estudio, ya que *Otoño y los de arriba* debe ser necesariamente transcrita a partir de la observación de los cambios que la misma Pizarnik hizo, de las diferentes versiones que hay de un mismo párrafo, y demás cambios que no permiten una transcripción pasiva.

De otro lado, y retomando la noción de "original" anteriormente mencionada, hay que añadir que, como se describió en el Capítulo I, el archivo de Pizarnik tuvo una larga historia en la que seguramente se perdieron numerosos papeles, entre los cuales podía haber algunos relacionados con la versión a la que tuve acceso de *Otoño o los de arriba*. Es difícil hablar con seguridad de una versión primitiva, cuando no sabemos si hay una versión anterior perdida de la misma obra. No obstante, y a pesar de las dificultades específicas de nuestro caso, hemos de tener en cuenta una afirmación de Jerome McGann en su libro *A critique of modern textual criticism* (1992): "The textual critic is urged to produce an edition which most nearly reflects the author´s autonomously generated text, and the critical editor will seek this goal even if that text is not one which the author published or could have had published" (McGann 42).

La crítica textual se divide, grosso modo, en la tradicional y en la moderna. La tradicional tiene un enfoque más genealógico, y defiende, a partir de un concepto que podría considerarse afín a la "idea platónica", que el texto más antiguo es el más "puro" y debe primar. Por su parte, la moderna defiende, a veces, que los textos terminales son más perfectos, ya que para esta el problema no es la autenticidad: el propósito primero no es buscar lo que quiso decir el autor en el texto primitivo, ya que la riqueza del texto se encuentra más bien en la historia de elaboración del mismo. En el caso de la edición de *Otoño* es difícil inscribirse dentro de alguno de los dos momentos históricos; por una parte, por lo que mencionamos de la problematización de lo "original", algo poco común antiguamente, y, por otra parte, porque en este caso la versión terminal e inicial es una sola, y no conocemos otras versiones que permitan el cotejo, o material contundente (además las pocas alusiones en sus diarios) que nutran el texto del archivo de Princeton.

Lo anteriormente mencionado va de la mano con las implicaciones de la existencia de un archivo, como lo señala Jacques Derrida en su texto "Archivo y borrador" (1995), donde hay una reflexión alrededor del archivo como lugar de exterioridad que también hay que mirar con cierta sospecha, porque entraña un poder ejercido por diferentes fuerzas: "En el concepto de archivo, yo estaría muy atento al hecho de que un poder de interpretación, de selección, de represión, de exclusión, también, debe ser ejercido" (Derrida 3). En el archivo de Pizarnik vemos un tipo de poder en torno a la censura de cierta parte de la obra, como fue mencionado en el primer capítulo; el mismo hecho de cómo está organizado, bajo qué criterios, dice algo de la obra misma y de cómo dichos poderes (familiares, académicos) han intervenido los textos mismos de la argentina. Además, hay que considerar que a partir de estos elementos se crea también una actitud de lectura en el receptor de la obra, ciertos

prejuicios que influyen en el trabajo posterior de los textos. ¿Por qué no permiten tomar fotografías ni fotocopiar las entradas de los diarios? ¿Por qué otras obras, como *Otoño*, no son mencionadas en casi ningún texto sobre Pizarnik? ¿Por qué no hay más trabajos en torno a la edición de lo no publicado? ¿Es por casusas económicas, de derechos de autor o de censura?

Otro elemento que hay que resaltar de "Archivo y borrador", ya que concierne a lo que ocurre con todo texto editado, es el concepto de iterabilidad (1). Este se refiere a que todo signo puede repetirse en otro contexto; toda intervención de un texto implica una descontextualización, y así se da un proceso de repetición en la alteridad. Esto es lo que inevitablemente ocurre al trabajar con la primera versión conocida de *Otoño*, ya que mi trabajo será hacer esta repetición pero con las alternancias que, considero, facilitarán la lectura de dicha obra. La descontextualización se da en la medida en que se traerá a colación una obra de 1971, escrita por una argentina en una situación particular, y también por el hecho del cambio de realidad material de un texto como entidad abstracta; aunque es el editor precisamente quien descontextualiza, también es él mismo quien, al estudiar la obra, debe hacer un esfuerzo por recontextualizarla y "conectarla" con su propio contexto. Aunque son posibles diferentes lecturas, hay que hacer un trabajo juicioso de esta para poder llegar siempre a recontextualizar el texto, proceso que se dará principalmente en el capítulo que estudia la obra. En el proceso de edición el manuscrito debe ser tomado como parte de una colectividad que lo va a abordar a partir de un proceso social e histórico, en el que la autoridad cambia (los derechos de autor, a la academia, a las publicaciones, etc.), sin embargo el autor no. Así, aunque debemos tener en cuenta la iterabilidad que se dará en esta obra, la cual seguirá su curso si se dan posteriores ediciones, es menester aclarar que en

el presente proceso hay ante todo un intento por recontextualizar la obra, en el sentido en el que lo define Derrida: "Hay que tener en cuenta esa descontextualización pero usted tendrá conciencia de haber llevado bien su trabajo si, a pesar de todo, cuando usted reconstruye, analiza, interpreta ese objeto lo trae de vuelta lo más cerca posible de su origen único que es supuestamente su contexto único. Hay que recontextualizar al máximo" (5).

Finalmente, hay que aclarar que el editor debe tomar decisiones que parten de la manera en que ha leído previamente la obra del autor, de la capacidad de hacer relaciones intertextuales, del gusto personal e incluso a veces del azar; no obstante, el porqué de estas decisiones, en este caso, siempre serán notificadas al lector. Por último, antes de abordar el texto, hay que tener en cuenta las siguientes consideraciones:

1) Esta es una edición crítica (a diferencia de una edición facsilimada o diplomática). Esto quiere decir que intervendré el texto, a diferencia de los otros dos tipos de ediciones en donde no se altera ni se enmienda, ya que apela a otros intereses como los filológicos o, en el caso de los facsímiles, el objetivo de reproducir un manuscrito antiguo. No obstante, mis intervenciones serán explicitadas, ya que me interesa abrir el camino a posteriores estudios de la obra. La decisión de intervenir la obra también está dada sobre un cuestionamiento de la noción de la "sacralidad del original" anteriormente mencionada.
2) Para referirme a la primera versión, el "original", usé la convención **V1**.
3) Utilicé las siguientes convenciones para la edición del texto:

   □ Espacio en blanco, falta de palabra o letra.

   * Lectura conjeturada.

   † Palabra ilegible.

‹ › Segmento tachado.

/ \ Segmento superpuesto

‹ › [↑] Segmento tachado y substituido, arriba, por otro.

‹ › [↓] Segmento tachado y substituido, abajo, por otro.

‹ › [→] Segmento tachado y substituido, a la derecha, por otro.

‹ › [←] Segmento tachado y substituido, a la izquierda, por otro.

[↑][↓] [→] [←] Inclusión arriba, abajo, a la derecha o a la izquierda.

- Las palabras subrayadas en la **V1** aparecen de la misma forma en esta versión.
- Todo aquello que exceda la significación de los anteriores símbolos, será comentado en notas al pie.
- Se señalan las enmiendas al pie de página, las cuales se harán en los casos en los que parece haber un error en la escritura de ciertas palabras, de acuerdo con las reglas gramaticales actualmente dictadas por la RAE.
- Se respetará la puntuación de la autora en la mayoría de los casos. Cuando se enmienda porque parece haber un error de repetición u omisión que en nada interfiere con el significado del texto o el estilo de la autora, será especificado.
- Se respetarán las mayúsculas y minúsculas tal y como las usó Pizarnik.
- Se incluyen imágenes de la **V1** al final de algunas secciones, para que el lector se lleve una idea del tipo de texto con el que se trabajó. Por cuestiones de derechos de autor, no fue posible incluir la **V1** completa.

Otoño o los de arriba[31]

I

‹Max y Sara› El tribunal de los seis al Dr. Jacinto Armando[32]

Él[33] y Ella –se podría llamar Sara aunque se podría o se debería pronunciar Saaaára, acentuando dolorosamente, desgarradoramente, cruelmente, la última a– Él y Ella, digo, me siguen como hormiguitas, y se dispersan como ratas en cuanto tocan el timbre de mi casa o suena el teléfono o yo telefoneo a alguien, si bien no es nunca a alguien sino a aaaaálguien (je cherche un etre à m´envahir/

/pole lointain

ou est tu, mon autre lot, ou est tu mon gros Lot?[34]

Ella está ahora en el piso [↑ de arriba] octavo. Siempre estuvo en el octavo piso [↑ y sólo allí] ([35]¿repetir piso o suprimir [↑ lo] partiendo de una vieja consigna inane ‹† era el

---

31 En la **V1** el título está en mayúscula y es OTONO O LOS DE ARRIBA, en letra de máquina; es posible que la máquina de escribir que utiliza para ciertos fragmentos de esta obra tuviera la "ñ" minúscula pero no mayúscula. Al lado superior izquierdo de esta página hay una nota a mano que dice "Amada por todas partes a deshora, (…) se trata del vecino entrometido". Las primeras ocho páginas del texto están escritas en letra cursiva (que puede tratarse de la «script 304» 0 «Word-Trap» de la Blickensderfer Typewriter o Blick, como era conocida esta máquina de escribir) con intervenciones a mano de la autora; estas páginas están enumeradas a mano del uno al ocho en la esquina superior derecha de cada página. La obra está dividida de la sección I a la X, aunque hay una interrupción que será señalada.

32 La negrilla y el centrado en los títulos de los capítulos, es mía.

33 Pizarnik no tilda el pronombre personal "él", cuando hace referencia a Max. En este texto serán tildados.

34 Busco un ser para invadir/ o eres tú poste lejano, mi otra suerte, o eres tú mi gran suerte? (las traducciones del francés son mías). La distribución espacial de los versos es la de **V1.**

diccionario, canallas lectores † de holgazanes? › que invalido ahora pues ahora Ella –Saaaára– está en el octavo, de pie, haciendo sonar mi techo para que yo sepa que Ella me acecha porque así se lo ordenó Él –a quien llamaré Max porque se llama Max y porque Max es el nombre que yo le daría a mi perro –si perro tuviera, que no lo tengo. ‹no me› [↓no me gustan los perros]

Que no tengo.

Y llevarme a un estado de incandescencia por el que pueda sentir cierto orgullo de ser yo. Y llevarme a cierto estado de bien mental gracias al cual ‹yo ††› yo no me sobresalte si escucho por ejemplo: “[36]¿Sos vos, Alejandra?”. Mierda, sí soy yo, y no quiero ser siempre inferior a aquella que soy, inferior a aquellos que amé, ‹oh› almas de los que amé, almas de los que lloré, dejad que mi noche esté llena de dolores, no.[37]

Mierda, sí, soy yo, que apenas respiro –pero en el sentido absolutamente lato, perras palabras–, y que ‹†› escribo ‹†[38]› a fin de desalojarlo a Él, a Ella, de mi mente pasada y futura de huérfana que hace que Él y Ella la torturen sin que yo lo quiera pero he[39] aquí el Cisko Kid[40]de la cuestión (maldito lector, no quiero conseguir tu adherencia gracias a ‹†› [↑ los] malos chistes).

---

35 Este paréntesis se cerrará hasta el final de la página.
36 En la **V1** las comillas están al revés y no hay apertura del signo de interrogación.
37 Este párrafo tiene dibujado al lado izquierdo un corchete que no lleva a ninguna nota.
38 Pizarnik tachó tan fuerte que no es claro si debajo hay una o más palabras.
39**V1**: hé.
40 Caballero mexicano del oeste que apareció en comics, películas y televisión, creado por el norteamericano O. Henry (William Sydney Porter) en su novela corta "The Caballero's Way", publicada en la colección *Heart of the West* en 1907.

Mi punto de partida (mentira: no tengo ninguno; o esta ansiedad, acaso; o esta inminencia por decirlo todo sabiendo que de ningún modo, etc., etc.[41]) son los golpes de los ‹2› Dos (Ô mon Deux, ayez pitié de moi[42]). Los golpes de los dos ‹por› sobre mi cabeza. Entonces, si hago algo con los golpes de los dos y sobre todo con los pasos de los dos, y más aún con el silbido de Él, y el acecho de ambos y su existencia que maldigo hasta el fin de los fines, en el día de los días, desde el fondo de los fondos de mi soledad.

Ella se acalla, que se encalle la canalla, ‹ que Ella y † Él sean puestos muy pronto en sendos ataúdes, pero después de ‹indecibles› sufrimientos extremos, que nunca se ‹†› parangonarán con los míos pero de todos modos.› [43]

En cuanto dejo de escribir, ‹la› [↑ La 8ª] teclea con los zapatos como yo estuve tecleando con mi máquina. Su ansiedad enciende la mía y vuelvo a posar los dedos de la Tippa de finos tipos manuscritos que se imprimen hermosamente sobre las hojas de papel de algodón marca SPHJNX. La tipa, digo la Esfinge, digo Sahara, digo Saaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaáaaaaára, digo mi Persopeje, mi Persopija, mi Persopaje, mi [←Despojadera] mi Despojadura, mi Despojadero, mi Despiojadero, ‹y mi Descabezadero› . La Sara patalea sin tregua ‹por› sobre mi cabeza. Y yo tengo miedo de hacer de ella lo que es mi única esperanza: un libro en el que pueda‹*amux› enmurar a los dos Viejos que solo ‹†› se calman alguna vez que pongo un disco de canciones ‹de los judíos de› [↑ judío–españolas]. Dejan de golpear cuando[44] ‹la› [↑ mi] cantora:

En tu abrazo que tanto deseo

---

41 **V1**: etc, etc
42 ¡Oh mi Dos, ten misericordia de mí! / El segundo idioma de Pizarnik era el francés.
43 **V1** sin punto.
44 Aquí parece faltar un verbo como “dice”, o “canta” para completar la oración que da paso a los versos de la canción.

Ver tu‹s› sueño‹s› con grande amor,

[↑ Hay dos años años que sufre mi alma,]

Por tí mi gioia, mi linda dama,[45] [46]

Capitán del edificio aferrado al botón del baño que maneja con mano cual llave maestra.

Noche. Ruidos ahogados y mezquinos como cerrar violentamente la puerta pequeña de un cofre ‹†› [↑ sumergido] en el fondo del océano. (Vicil océan...)

Me despertó la inmunda masa de voz venida del más miserable guetto. La voz de Él que traté de no escuchar. Pero la escuchaba, si bien no oía lo que decía. Inmunda materia oral venida del fondo de los fondos del más ‹†› miserable guetto. Fui a la cocina a prepararme el desayuno. Me siguieron los taconazos de Ella. Volví a la cama. Ella volvió conmigo y se quedó parada, en el piso de arriba, con los pies sobre el lugar en que apoyo la cabeza. ¿Y Él?

Él quiere convencer a mi madre de ‹q› mi locura y hacerse cómplices con ella –mi madre– a fin de que me encierren en el manicomio. Escribo esto temblando de miedo de comunicarle la idea en el caso de que no sea cierto. Pero no puede no ser cierto. Y son Ellos los que me dictaron el epitafio siguiente:

Hame[47] acontecido todo lo que más temía[48].

---

45 **V1**: La coma final deja entrever que hay más versos de la canción que no aparecen en el texto. La puntuación será respetada en todo el texto, tal como la puso la autora, con ciertas excepciones que serán señaladas.
46 Este canto debe pertenecer a la tradición de la familia de Pizarnik, los judíos Pozharnik.

Los he imaginado como ratas a fin de tranquilizarme, porque por Ellos tiemblo de miedo, siento el gran miedo de los crepúsculos infantiles. En cuanto me calmo un poco los achico, se transforman ‹en› [↑ sobre] el tablado mental, se convierten en dos muñequitos que huyen despavoridos. ‹†que no tendría †› .

Entretanto, el verdadero Él reposa en la agonía, en tanto estos bichos miserables, estas cucarachas ‹nazis› venidas del último guetto, medran y colean vivitas cual ratas judeo–nazis que son.

La muerte y la muchacha[49], de Schubert (no importa si en verdad es La muerte y la doncella) es el disco que me regaló el verdadero Él ‹e› la última vez que nos vimos, es decir unos días antes de la catástrofe por la cual agoniza terriblemente el ‹† devorador› [↑ disipador] de ‹la› [↑ mi] niebla.

La ‹†› mañana en que ‹e› /E\lla le dijo riendo que yo ponía ‹el disco› La muerte y la muchacha por Ella y yo lo puse más bajo y ella gritó como si le hubiesen pegado un tiro. ‹†[50]› Pero solo yo sé qué llenos de muerte están hechos los días de mi vida. De modo que este disco es el último lazo entre el verdadero Él –y yo– mi verdadero yo.

---

47 **V1**: Háme. Parece haber un error, ya que debe escribirse sin tilde. Según se indica en el tercer apartado del artículo pronombres personales átonos incluido en el *Diccionario panhispánico de dudas*, los pronombres personales átonos se anteponen en la lengua actual a las formas de indicativo. La expresión que Pizarnik usa acá parece tener una intención arcaizante.

48 Esta expresión aparece igual en sus *Diarios*, en la entrada del 21 de noviembre de 1970, donde también hace referencia a los golpes de los vecinos.

49 Lo que aparece subrayado es porque así aparece en la **V1.** En los siguientes tres casos se puede deducir que el subrayado equivale a cursiva por tratarse de títulos de obras.

50 Pizarnik tachó tan fuerte que no es claro si debajo hay una o más palabras.

La raída muñequita, la gangrenadita de l ‹*piso› octavo, la de los ovarios podridos a la que efectúan anualmente un raspaje para liberarla de la mierda blanca y líquida del enano enclenque y energúmeno que chilla en una lengua que no es madre sino la puta que lo parió. Ella está encima de mí mientras escribo; y me coarta, me frena, me coacciona.

Estoy perfectamente desesperada. Tengo miedo, ¿acaso ‹†› pueden comprenderlo? Extracción de la piedra de la locura[51]. Me duele el casco. Me duele la parte de arriba. Me duele lo que hay que ‹contar› [↑ abrir] para que se liberen Él y Ella y ‹†› se echen a correr por la mesa como personajitos–ratas que puedo mirar mediando entre Ellos y yo la necesaria distancia. Distancia, distancia. ‹Distancia o no.› [52]¡Speak or die!

Ella está de pie sobre mi cabeza y patea. Ella, la Saháaaaára, la Zaaaár[53] de todas las razzias[54], ‹sí, es verdad que soy estos últimos años he sido una toxicómana de[55] la amfetamina, *Aminadab[56] lo sabía.› Ahora la sarputilla se calla porque es fácil detectar el mecanicisme[57]por el cual escribo gracias a sus pasos.

En un principio hubo la confusión de roles. Y Maldoror[58], y el perro[59] de Lautréamont (Dis Gros Lot Quand viendra tu. Gros Lot Autre A mí a mon moi dis–le à

---

51 Alusión a su libro de poesía publicado con ese título en el año 1968, y que a su vez tiene su referente en la obra de El Bosco.
52 **V1** sin apertura de signo de admiración.
53 Referencia a su ascendencia rusa.
54 Redada policial en alemán.
55 **V1**: del.
56 Aquí puede hacer referencia a al personaje pintado por Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, en el cuadro titulado “Aminadab y los cuernos del Diablo”; Aminadab aparece allí representando los cuernos del diablo con sus manos, y tiene una connotación negativa, que puede ser parte de una carga semántica relacionada con un términos como “toxicómana”, utilizado en este párrafo.
57 Mecanismo.
58 Una de las más grande influencias literarias de Pizarnik fueron los poetas malditos, especialmente Rimbaud y Lautreamont. *Les Chants de Maldoror* (*Los cantos de Maldoror* - 1869) interesaron a la poeta especialmente porque el mal y el sadismo eran vías para acceder al absoluto, según lo afirma Cristina Piña en la biografía de Pizarnik (120).

mon moi eh toi quand viendra tu, dis–le s.t.p. àmon moi, eh toi quand viendras tu, ô mon moi[60].

‹E› La confusión de roles. Ella estaba de pie en la noche, hace un mes (hay un mes que sufre mi alma, hay un siglo, por ti mi gioia, mi linda dama) y yo la sentía vibrar por encima mío, mientras yo escribía (en cuanto a ella, la sucia ahogada del guetto, no lee ni escribe, ‹por supuesto› [↑ naturlich]). De repente le hablé ‹ (“andá a la mierda, [↑ le ordené] ché) › . A la otra noche ‹siguiente› , excitada como las rusas en algún[61] libro de sexología, las que necesitan ser fustigadas para deshielarse allí en los lontanares de la concha sea dicha, igual que las rusas, repito con respeto –sansrepit ‹x› , como Mister Pitt – volvió sumisa, al menos así lo entendí según los ruidos de los huesos de sus pies descalzos sobre el piso del octavo ‹*piso› .

Al fin pasó algo concreto. Él se dio cuenta de[62] que lo apresé en las ‹†› finísimas mallas de mi ‹futuro libro› [→ prosa] y ‹*salió› [↑ escapó] de su casa después de un ‹considerable› portazo que nos estremeció a las Dos ‹†› . De modo que la situación es ‹la siguiente› [↑ esta]: ‹†› Él y Ella me torturan de noche y de día con ruidos diabólicos a fin de encerrarme en la ‹†› pavorosa malla de la locura (lo de malla es horrible pero también yo tengo derecho ‹†[63]›). Y he[64] aquí que la pequeña hormiguita viajera se adhiere a su preciosa mariquita, a su Tippa de mis amores, y Él sale a los portazos.

---

59 La figura del perro es de vital importancia en *Los cantos de Maldoror*, en relación con el dolor y la crueldad.
60 Di gran suerte cuándo vendrás. Gran suerte, mi otro amigo dice a mi yo y a ti cuando vendrás, dile s.t.p. a mi yo, y a ti cuando vendrás, ay mi yo.
61 **V1**: algun.
62 **V1**: se dio cuenta que.
63 Pizarnik tachó tan fuerte que no es claro si debajo hay una o más palabras.
64 **V1**: hé.

Acción conjunta de los de ‹a› /A\rriba y l‹o› /a\s de ‹a› /A\bajo. Las de Abajo golpean y gritan –hay una ‹†› vieja que se está muriendo (medrá, vieja de mierda) y su hija, viuda con cara de pie plano y que[65] camina como si se hubiese tragado un paraguas negro. No sería raro que se hubiesen puesto los cuatro de acuerdo (se pusieron de acuerdo, niñita mía). En efecto, empiezo a escribir y se callan los de abajo y los de arriba. De modo que el plan para enloquecerme ‹es llevado a cabo es pu› [↓que me pusieran desde el piso hasta el techo] ha sido puesto en marcha por cuatro cabezas: Los Viejos [↓Él y Ella en el techo], Una Vieja y una Viuda. [→ En el *piso]

Este affaire[66] interesa sumamente a la Vieja cuasi muerta pues encuentra una suerte de proyecto para encaminar el trasto viejo que es. Yo, por mi humilde parte, ‹†› voy a conducir mi botecito sola entre estos escollos callosos, encallados canallamente en mi camino. Claro es que juego a muerte pues ‹el colmo› el fin de los fines sería que los vecinos de la derecha [→ (1] entraran en el juego [↑ (2)].Y acaso, es muy posible, estén en el[67] juego, pues se trata de un Matrimonio, que es necesario, de un modo nefasto, a la simetría del conjunto.

La vieja cuasi muerta estornudó recién con brío y alegrezza y cuando me abracé a mi fiel Tippa ‹de› la de tipos manuscritos ella gritó con horrorosa voz de Viejo casi muerto: Chéeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeee.

En suma, escribo ante el tribunal de los Seis.

---

65 Este "y que" está metido en un círculo.
66 Asunto/caso.
67 **V1**: elj.

Claro es que seis enemigos en vez de Dos que son Uno –no otra es la sustancia de un matrimonio judío– [→ (3)] tranquiliza en cierto modo pues no va a ser cierto que el Tribunal de los Seis correrá embozado a atacar a la pequeña embozada.

Embozados como la Muerte.

En la ducha. Temor de tocarme[68] el sexo.

Respiración.– Pudor de respirar. Masturbation. Mi respiración de perra asmática. "No pidas auxilio", me digo al escucharme respirar como un animal enfermo.

la nuit respirer la nuit

tu ne parles pas

tu ne te parles plus

mème celle de la glace

adisparu[69]

Este poema es de[70] 1960. ¿Entonces fue siempre así?

Sí. El Viejo y la Vieja existen desde siempre. [→ (4)][71]

‹Silbar› [↑ silbido] – ‹Yo silbaba para›

68 **V1**: tocarme. el sexo.
69 la noche respirar la noche/ tú no hablas/ tú no te hablas más /incluso el hielo/ ha desaparecido.

70 **V1**: es de l 1960.
71 No es claro a qué responde la numeración del 1 al 4 en este fragmento.

Sentía la censura de los de arriba, de los de abajo. (Vieja cuasi muerta. Durante dos años no supe si era una persona, una bestia o un animal,)

Entonces Él tuvo celos de mis silbos

Yo no soy Marcel Proust[72] ni mis pulmones son los campanarios de Martinville[73]. Pero silbar es un acto perfectamente serio ‹, y que me sienta› . Yo silbaba desde la cripta que ‹si› sella mi infancia (monenfance... quibougeencore[74]). Me sentaba en mis labios como una mendiga cubierta por un diario[75] para ampararse de la lluvia se sienta en un umbral. Me sentaba en mi boca y me hamacaba hasta que el disco que había puesto me arrebataba y le salía al encuentro. Encuentro, separación; vínculo, discordia; lazo, desencuentro. Después me dolía todo lo que se hace obrar cuando se habla. Pero yo silbaba como quien se abandona a la ejecución de la obra maestra desconocida.

Las de Abajo. No son los de Arriba pues los de Arriba trabajan noche y día con el botón del baño. Las de Abajo, en cambio, ‹tu› utilizan gritos de Vieja casi muerta y. Pero la continuación del y tengo que averiguarla. Entretanto, no sé dónde reposar. La música me expulsa en cuanto entro[76] en ella. Y los vecinos Presienten sin duda mi miedo y ‹asa› acaso mi muerte, mi derrota. Soy la desdichada derrotada de Rotterdam.

Cuando los de Arriba se van, dejan a cargo de las de Abajo el expendio de ruidos. La viuda golpea desde todos los rincones de la casa.

---

72 Autor muy leído por Pizarnik desde que estudiaba en la Facultad de Filosofía y Letras, y tomó la clase de Literatura Moderna con Juan Jacobo Bajarlía.
73 **V1**: Martinneville. Se está haciendo referencia a *À la recherche du temps perdu (En busca del tiempo perdido*- 1913) donde hay una exhaustiva descripción de estos campanarios.
74 Mi infancia… se mueve todavía.
75 Parece que en este punto hace falta un pronombre relativo como "quien", para unir estas dos acciones. Debería ir antecedido de una coma "," para saber con exactitud que se refiere a la mendiga.
76 **V1**: entre. Lo cambio para que haya concordancia de tiempo con los otros verbos en presente.

Pero ahora la Mujer de la izquierda[77] corre las cortinas[78] en tanto la Viuda, <u>simultáneamente,</u> me asesta un persianazo (las persianas de esta casa son excelentes instrumentos de ataque.)

¿Me vencieron? ¿Me vencerán? Tensión intolerable de mis vísceras. A modo de respuesta, la Viuda corre como una rata. ‹ (No, no eran los de Arriba, pues Ellos recurren irremediablemente la al botón del baño). ›

La Vieja cuasi muerta es la jefa de los ruidos. Tantas tardes, tantas madrugadas en la cama. En su vigilia de enferma se juntaron los dolores y los ruidos. Y ahora se venga de lo que nadie le hizo. Me produce ‹†› sensaciones viscosas ser su proyecto, su propósito, su última razón de interés por la vida.[79]

---

77 **V1**: izqu□erda.
78 **V1**: cortines.
79 Al final de esta página hay dos cruces escritas a manos. Esto indica que se ha llegado al final de la sección I y la interrupción que al inicio mencionamos. Las 6 siguientes páginas no siguen la numeración que llevaba el texto, y serán transcritas acá entre dos líneas divisorias del resto del texto que sigue la misma lógica de lo que hasta aquí llevábamos.

1

OTONO O LOS DE ARRIBA

El tribunal de I seis al Dr. Jacinto Armando

El y Ella -se podría llamar Sara aunque se podría o se debería
pronunciar Saaadra, acentuando dolorosamente, desgarradoramente,
cruelmente, la última a-, El y Ella, digo, me siguen como hormiguitas,
y se dispersan como ratas en cuanto tocan el timbre de mi casa
o suena el teléfono o yo telefoneo a alguien, si bien no es nunca
a alguien sino a aaaaálguien (je cherche un être à m'envahir/
/pole lointain
ou est tu , mon autre Lot, ou est tu mon gros Lot?

Pizarnik, Alejandra. *Otoño o los de arriba* (1971). MS. Alejandra Pizarnik´s Collection. Princeton University, New Jersey, caja 7, carpetas 21-32.

[80]Mierda, sí, soy yo –perras palabras– y le escribo para desalojarlos a Él, a ‹†› ELLA, de mi mente de huérfana pasada y futura.

Mi punto de partida (no tengo ninguno; o esta ansiedad, acaso; o esta inminencia por decirlo todo sabiendo que de ningún modo, etc) son los golpes de los Dos (ô ‹†› [↑ soigneur] Deux, ayez pitié de moi![81]). Los golpes de los Dos ‹*su boca› [↑ en]mi cabeza. Entonces, si hago algo con los golpes de los Dos y sobre todo con los pasos de los Dos y más aún con el silbido de ÉL y el acecho de Ambos y sus existencias que maldigo hasta el fin de los fines en el día de los días, desde el fondo de los fondos de mi soledad.

En cuanto dejo de escribir, ‹†› Saaaára → teclea

[82]con los zapatos

---

80 Esta página comienza con un poema tachado:

<Al alba
a Silvina Ocampo
Al viento no lo escuchéis,
Al viento.>

Este poema parece ser un primer intento del poema "Al alba venid" que tiene el mismo comienzo y luego sigue así: "toco la noche,/a la noche no la toquéis,/al alba,/ voy a partir,/ al alba no partáis, al alba/ voy a partir" (Pizarnik, *Obra completa* 151).

Acto seguido aparece un fragmento manuscrito que constituye un posible anexo a la sección I. Esta hoja está marcada por un aviso en la parte inferior que dice "Gotas Rondec Jarabe".

81 Oh Dios salvador, ten piedad de mí!

82 Siguiente página. Aparece un número dos manuscrito en el centro superior de la página y abajo

[83]Teclea ‹el piso› con los pies como yo poco ‹antes sobre mi› antes con las manos. Su ansiedad enciende la mía y vuelvo a posar los dedos en la ‹máquina› ‹↑ Tippa› de finos tipos manuscritos que se imprimen hermosamente sobre hojas de papel con marcas de agua que dicen SPHINX. La tipa, digo la esfinge, digo sahara, digo Saa[84]ra, ‹mi› digo mi persopeje, mi persopija, mi despojadura, mi despiojadero, ‹mi› [↑ no], Saaára ‹patalea patea, *martillea› [↑ acocea] sin tregua sobre mi cabeza. Y yo tengo miedo de ‹hacer ejecutar› [↑ realizar] con ella ‹mi› , o de ejecutar mediante ella, mi única esperanza: un ‹escri› texto en ‹donde› [↑ el que] pueda enmura[85]r a los Dos.

GOLPEAR[86]

percutir

asestar

batir

rebatir

golpetear

<u>portear</u>

patear

pisotear

fustigar

azotar

---

solo dice “con los zapatos”; el resto de la página está en blanco.
83 Siguiente página en **V1**. Aparece de nuevo el número dos en el mismo lugar, pero esta vez parece que Pizarnik sigue con el texto manuscrito que llevaba, ignorando su anotación de “con los zapatos”.
84 Aquí hay una larga línea que une Saa con ra, indicando la presencia de muchas “a” en el medio.
85 Hay una flecha que baja de única a señalar a enmurar.
86 Siguiente página, también marcada por “Gotas Rondec Jarabe”; aquí aparece solo el listado.

vapulear

aporrear

martilla

acocear

II[87]

“Ronda por todas partes a deshora (...)

se trata del vecino entrometido.”

Bertol Brecht

ÉL y ELLA – podría llamarse Sara aunque se ‹pro› podría (o se debería) pronunciar Saaaára, digo, me persiguen desde su departamento sobre el mío,[88] se dispersan como ratas cuando suena el timbre de mi casa, se silencian ‹*co› como clavos (en verdad, están locos como clavos) cada vez que suena el teléfono y se arrodillan en el suelo como indios ebrios cuando yo telefoneo a alguien, a alguien que no es nunca alguien sino áááálguién.

Je cherche un étre amenvahir

---

87 Siguiente página, escrita a máquina. Es una segunda versión de la primera página de la obra, lo que quiere decir que hubo en Pizarnik la intención de organizarla y corregirla; de autoeditar su texto. Aquí el II no indica una segunda parte sino una segunda versión, porque la segunda parte es otra que veremos posteriormente. No obstante, solo aparece la primera página en la segunda versión, y habría que rectificar que dentro de sus otros papeles no se encuentre la autoedición del resto de la obra.
88 **V1**: doble coma “, ,”.

Ou ‹u› es–tu, ou es tu?[89]

ELLA ‹†› encima de mí, está encima de mí, lo está desde siempre. Pero ahora más que nunca, Sááááara está más que nunca, parada como si estuviese sentada, alborotando[90] mi cielo raso, sobresaltando mi cielo rosa que negro fue y ‹†› es y ha sido. Creo que me acecha así porque se lo ordenó Él, a quién llamaré Max porque se llama Max y, sobre todo, Max es el nombre que le daría a mi perro más feo, si los tuviera, que no los tengo.

Que no tengo.

Y llevarme a un estado de luminosidad para que pueda sentir cierto orgullo de ser yo. Y llevarme a algo a modo de puerto de reposo mental. De modo de no sobresaltarme si alguien, por ej., me dice: “Alejandra, ¿sos vos?” Mierda, sí, soy yo, yo no quiero ser siempre inferior a aquella que soy. (Almas de los que ‹†› veneré, almas de los que lloré, dejad que mi crepúsculo de niña monstruo esté lleno de horror).

[91] La pequeña marioneta verde

---

89 Busco un ser para invadirme, dónde estás tú, dónde estás tú?
90 **V1**: alborot ando.
91 Siguiente página. Aquí solo aparece escrito a máquina el título de la obra de Pizarnik. Está en mayúsculas y se lee “LA PEQUENA MARIONETA VERDE”, por el mismo asunto de la “ñ” anteriormente mencionado. El fondo es todo negro y la letra blanca. Princeton tiene dentro de sus clasificaciones una obra inédita titulada así, escrita en 1969, pero en otra carpeta; opto por pensar que la aparición de esta página allí no responde sino a un error.

M: punto de partida (no tengo ninguno; o esta ansiedad, acaso; o esta inminencia por decirlo <u>todo</u> sabiendo que de ningún modo, etc) son los golpes de los Dos (Ô Soigneur Deux, ayez pitié de moi!). Los golpes de los Dos en mi cabeza. Entonces, si hago algo con los golpes de los Dos y sobre todo con los pasos de los Dos, y más aún con el silbido de El y el acecho de Ambos y sus existencias que maldigo hasta el fin de los fines en el día de los días, desde el fondo de los fondos de mi soledad.

Pizarnik, Alejandra. *Otoño o los de arriba* (1971). MS. Alejandra Pizarnik´s Collection. Princeton University, New Jersey, caja 7, carpetas 21-32.

II[92] [†←no, solo verdugos]

Basta prestar oídos[93].

Se escuchan danzar los hilos, los filamentos. Se oye el latido de las casas viejas pobladas por viejos ‹a más no poder, viejos› que aguardan en sus jaulas a que la niña (yo) les tire galletitas. Las [↑ 5] monas arrugadas y el gorila sesentón se rascan de alegría los tristes culos. Yo tiemblo, no sé dónde dejar las manos, los pies, la cara, sitios donde estas luchas intestinas quieren volverse tics. Algo se queja ‹inefablemente›. Son los grandes lamentos de sus pechos disecados de antiguas nodrizas de la infanta (yo).

Basta prestar ojos.

(Entonces) se mueven los muñequitos del móvil debido a que Él, descalzo, está de pie sobre el octavo, acechando y con más furia que nunca pues si ‹†› golpea ‹†› escribo, y él ‹†[94]› no lo quiere, cesa [↑ entonces de golpear] ‹por el malestar›, a fin de que no lo introduzca en el camión que es mi escritura, que lo conducirá al campo de concentración de un libro.

La Vieja casi muerta me odia por las puteadas que le mandé cuando, al mudarme, yo no sabía qué era, si una vieja, un árbol, un animal o una máquina.

---

92 Sigue la obra con el tipo de letra cursiva antes mencionada y con la misma numeración del principio, abre el segundo capítulo. Esta es la página 9 y seguirá de aquí hasta el final en enumeración normal de la 9 a la 27. No obstante, de la página 11 a la 22 hay una subenumeración que aparece al lado de una cornisa que dice "fábula del coito". No obstante, esta enumeración será ignorada en este caso.
93 **V1**: oidos.
94 Pizarnik tachó tan fuerte que no es claro si debajo hay una o más palabras.

La Viuda quiere ascender a personaje principal. Sin duda la dama de estas ruinas era ella, lo cual me hace morir de asco (imagino una contienda de celos entre la Vieja del octavo y la Viuda del sexto). ¿Cómo pude rebajar el problema de la identidad a simple detalle?

Lo invisible, lo sofocante, es que todo se transformó en lenguaje. Pongo un poco más fuerte el tocadiscos y recibo mensajes de urgente negativa tanto de arriba como de abajo.

Todo lo que se hace, se cuece, se quema en el silencio, donde las criaturas son autómatas perdidas en estas cajas desamparadas que son los departamentos. También el perro del tercero parece dejar [↑ se] vivir ‹se› por los ruidos y aúlla impulsado por lo mismo que hace que estas viejas manden mensajes en la mañana de niebla apenas traspasada por el sol.

Yo silbaba, cantaba y hasta bailaba sin darme cuenta del espantoso sandwich en el que estaba metida: viejos arriba y viejas abajo. Especialmente cuando [↑ re] sonaba [↑ la voz de Billie Holliday] ‹Be un› yo me ponía a cantar ‹y a bailar› sin darme cuenta de la siniestra ‹*tarta› [↑ farsa] de velorio en ‹el› la que yo hacía el papel de bufón ‹de la corte.› [↑ reprobado] ‹endeudado a la reproba›

El papel de bufón, sí, pero nadie reía. Al contrario. ‹p› /P\resas de una seriedad mortal, los viejos esperaban a que me cayera desmayada o [↑ a] que me pasase cualquier cosa mala porque los viejos creen que todo el mundo es viejo, porque los viejos no saben más que morirse at ‹voila› c`est tout, porque los viejos están como quien no está y se van como quien estuvo, porque los viejos temen cualquier cosa, pero si me cayera desmayada

‹miraría para otro lado, sin› [↑ simularían no] darse cuenta de que alguien cayó. ‹Porque como esperan la caída no admiten que se›

Y las veces en que me he desvanecido ‹l›, y los golpes ‹que me dio› para conmover a la Dama de estas Ruinas, que fingía bajar desde el octavo y hasta ‹fix› se acerca [↑ ba] a mi puerta ‹†› [↑ si bien] nunca llegaba, mientras el Viejo ‹†› acechaba desde arriba [→ a la espera de ¿qué cosa?]

Me despiertan los golpes de la Viuda quien ‹h› tirre conmigo una intimidad repugnante [↑ 7], a juzgar por esos golpes. He soñado con una tensión continua[95] y terrible como cuando sueño con la muerte, como cuando sueño que la muerte me tiene presa ‹en sus redes›, sobre todo amordazada pues no puedo ‹†› abrir la boca ‹y› para gritar, pues no puedo abrir la boca ‹como quien muere sonriendo› [↑ para, digamos, †] y le ponen un algodón en la boca para que no sonría nunca más, carajo.

[96]Los monólogos de la noche

---

95 **V1**: continua.

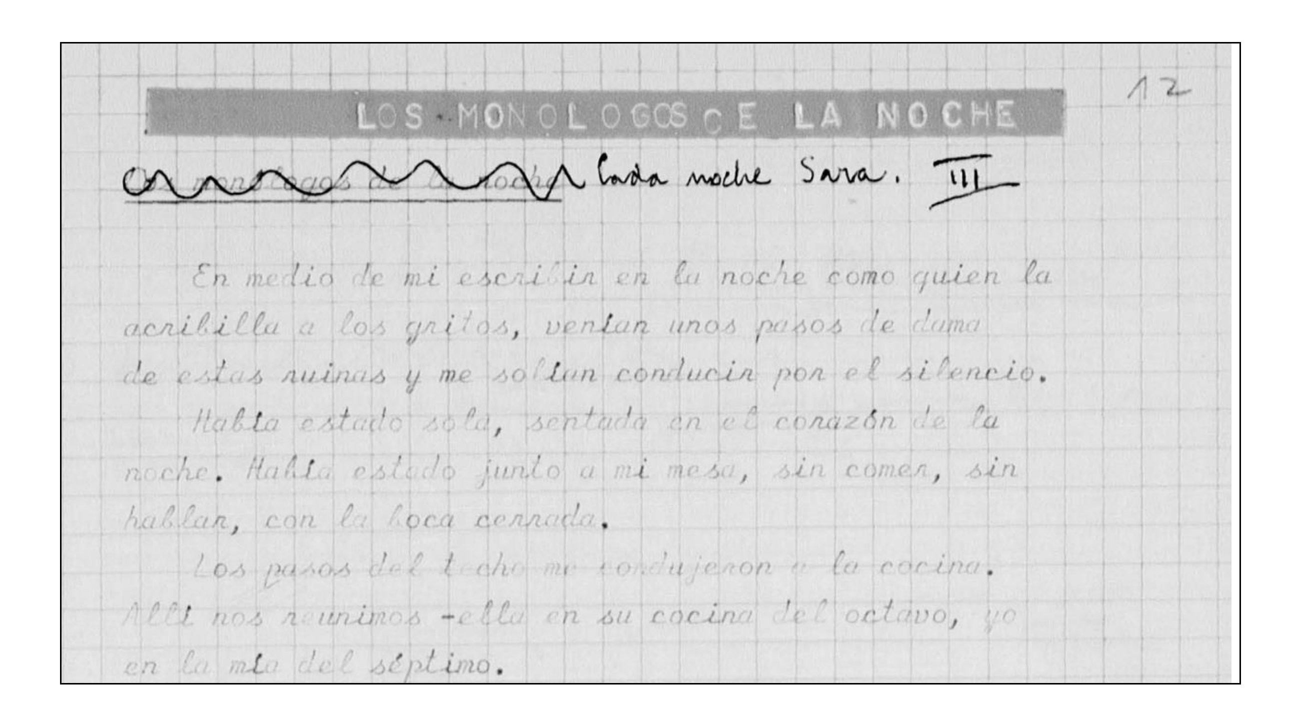
96 El papel acá se vuelve cuadriculado. Aparece como título principal en mayúscula "LOS MONOLOGOS DE LA NOCHE".

‹Los monólogos de la noche› [→ Cada noche Sara. III]

En medio de mi escribir en la noche como quien la acribilla a los gritos, venían unos pasos de dama de estas ruinas y me solían conducir por el silencio.

Había estado sola, sentada en el corazón de la noche. Había estado junto a mi mesa, sin comer, sin hablar, con la boca cerrada.

Los pasos del techo me condujeron a la cocina. Allí nos reunimos –ella en su cocina del octavo, yo en la mía del séptimo.


LOS MONOLOGOS DE LA NOCHE

12

~~Los monólogos de la noche~~ Cada noche Sara. III

En medio de mi escribir en la noche como quien la
acribilla a los gritos, venian unos pasos de dama
de estas ruinas y me solian conducir por el silencio.
Habia estado sola, sentada en el corazón de la
noche. Habia estado junto a mi mesa, sin comer, sin
hablar, con la boca cerrada.
Los pasos del techo me condujeron a la cocina.
Alli nos reunimos –ella en su cocina del octavo, yo
en la mia del séptimo.

Pizarnik, Alejandra. *Otoño o los de arriba* (1971). MS. Alejandra Pizarnik´s Collection. Princeton University, New Jersey, caja 7, carpetas 21-32.

‹Journal› [→ Resurrección IV]

Como en un sueño, como en una pesadilla, el merdvoisir[97] se vengó de mí haciéndome caer en la trampa de su mujer. O sea: varias madrugadas hablé con ella, de ella, de su vida, [↑ hasta] de su marido. Ella respondía con golpes que lograban el milagro de comunicar ‹me› cierta ternura [↑ por mí]. Pero todo estuvo preparado por él; ‹y› ella se prestó al juego. Ayer, siniestramente, hicieron el amor con el propósito de demostrarme la lozanía de los dos. Por mi parte, excitada y entristecida, escribí un rato a máquina. Pero cuando me detuve, los dos gritaron –oh, esto fue de una vulgaridad indecible– y se quejaron ‹como› [↑ †] que el ritmo de sus cuerpos [↑ solo] había obedecido al de mi máquina de escribir. [→ Todo esto obedeció a]

‹Desde ese momento, cada vez que yo dejaba de escribir, él tomaba el ‹mu› ascensor con ‹mucha› brusquedad (todo el día él y ella subieron y bajaron en ascensor para que no creyese que ella ‹†› venía a visitarme y él a pegarme).›

Un[98] plan premeditado por Max.

97 Vecinodemierda. Neologismo. En francés no existe “merdvoisir” pegado.
98 **V1**: un.

Fábula del coito V[99]

‹De cómo los vecinos hacían el amor› [↑ Max y Sara, intempestivamente, se consagraron a fornicar]

‹De repente.› ‹p› /P\use ‹música› [↑ un disco] muy fuerte ‹†› porque sospechaba que fingían hacer el amor. ‹Por mi parte, estaba *furiosa de mi excitación y de súbito› [↑ pero mi excitación me humilló e] hice ‹más› bajar la música. Cada vez más bajo hasta que ‹la apagué del todo y entonces› [↑ se volvió inaudible] ‹Empezaron› [↑ Ellos] notar [→ ron] algo raro y ella gritó [↑ como por un orgasmo] pero yo tosí no sin antes fingir reírme[100]. Ahora no saben y saben que yo sé y no sé si en efecto hacían el amor o si fingían, como yo creo. Para esto han estado muchas horas diarias haciendo figuras acrobáticas, ‹fingiendo› [↑ simulando] gritos [↑ paratísticos] y ‹haciendo ›como que ‹desordena› ban [↑ tiraban] los muebles [↑ al suelo]. Ahora creo que me ‹†› convendría dejarlos en paz a fin de no enervarlos ‹demasiado› [↑ hasta la demencia]. ¿Y ellos a mí?

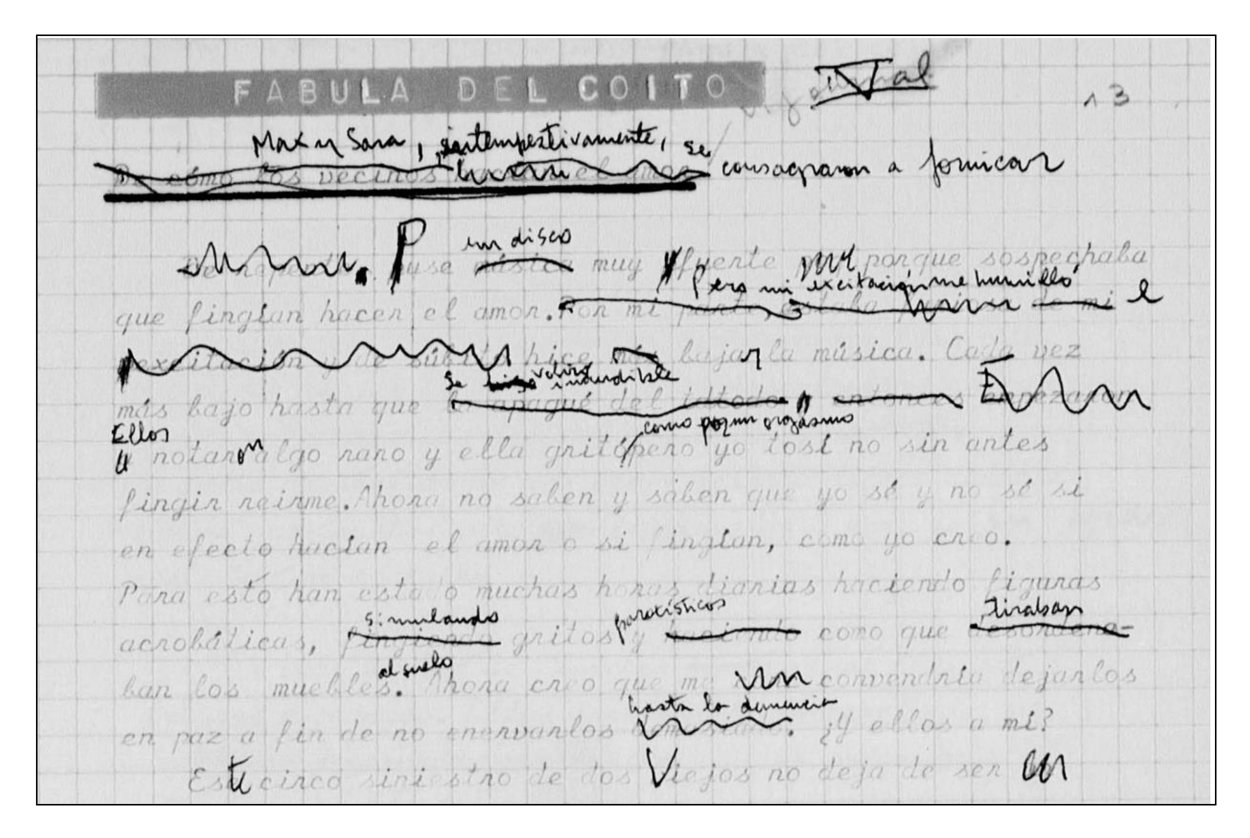
Este circo siniestro de dos ‹v›/V\iejos no deja de ser ‹un tanto› conmovedor.

Yo, [↑ aparezco] como [↑ la] tirana de ‹los› dos que fingen ‹como payasos› [↑ , en mi honor,] hacer el amor. Acaso por una ‹les› vez [↑ les] salgan ‹vie› bien, pues deben de estar

---

99 Título escrito en mayúsculas “FABULA DEL COITO”. Papel cuadriculado.
100 **V1**: reirme.

enervados por ‹el deseo› [↑ la larga farsa] y, además, la situación les debe gustar, esto es:[101] que yo los obligue a hacer el amor, y a derrumbar muebles, (recién [↑ se] interrumpieron al escuchar lo que creyeron ser ‹abrazos› mi silbido) —


FABULA DEL COITO

Max y Sara, intempestivamente, se consagraron a fornicar

un disco
puse muy fuerte porque sospechaba
era mi excitación me humilló
que fingían hacer el amor.
hice bajar la música. Cada vez
se volvía inaudible
más bajo hasta que
como por un orgasmo
Ellos notaron algo raro y ella gritó pero yo tosí no sin antes
fingir reirme. Ahora no saben y saben que yo sé y no sé si
en efecto hacían el amor o si fingían, como yo creo.
Para esto han estado muchas horas diarias haciendo figuras
simulando paroxísticos tiraban
acrobáticas, gritos y como que
el suelo
ban los muebles. Ahora creo que me convendría dejarlos
hasta lo demencial
en paz a fin de no enervarlos ¿Y ellos a mí?
Este circo siniestro de dos Viejos no deja de ser

Pizarnik, Alejandra. *Otoño o los de arriba* (1971). MS. Alejandra Pizarnik´s Collection. Princeton University, New Jersey, caja 7, carpetas 21-32.

101 Aparece una flecha que une el siguiente párrafo con este.

VI[102]

Conozco las astucias de las viejas bestias ‹dándose con todo en cuanto una se aleja›. Conozco sus tristes gritos de viejas bestias grises dándose contra los muebles. Conozco sus destinos[103] orgasmales, ‹su falta› la falta de sentido de esa vieja brigada ligera dándose contra los trastos para ‹†› fingir algo a modo de [→ un gran] coito que no ejecutan

En vano trato de escuchar ‹hacia› otros horizontes futuros o pasados. Ellos arrollan la inocencia de las cosas desnudadas por la luz y yo me pongo ‹de› otra ‹†› vez húmeda, me muevo, no sé para dónde dirigir mis movimientos, no sé qué es un movimiento, no sé nada, salvo que los de arriba se mueven y están arriba, salvo que los de arriba hacen el amor (no importa si no hacen el amor). El lugar de las pasiones primitivas se desmorona en sí mismo ‹como una niña muy chica acercando una vela a un palacio de manteca.›

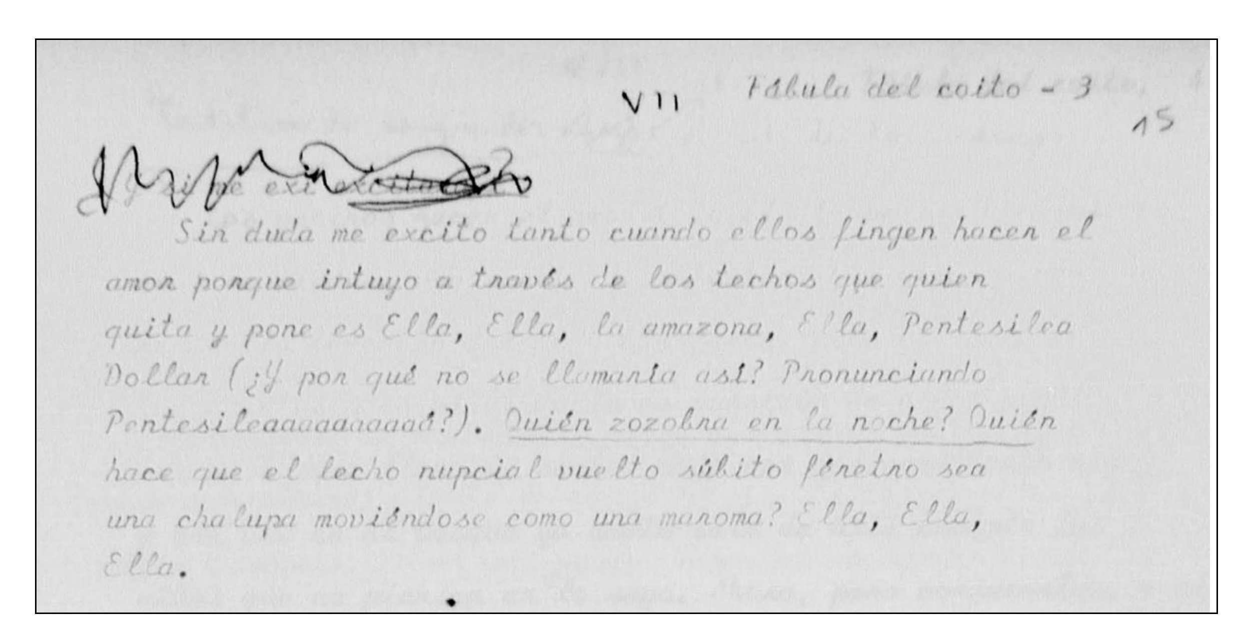
---

102 De nuevo papel sin cuadrícula.
103 **V1**: destino.

VII

‹¿Y si me exi *excitara?›

Sin duda me excito tanto cuando ellos fingen hacer el amor porque intuyo a través de los techos que quien quita y pone es Ella, Ella, la amazona, Pentesilea Dollar (¿Y por qué no se llamaría así? ¿Pronunciando[104] Pentesileaaaaaaaaaá?). ¿Quién[105] zozobra en la noche? ¿Quién[106] hace que el lecho nupcial vuelto súbito féretro sea una chalupa moviéndose como una maroma? Ella, Ella, Ella.


VII Fábula del coito - 3

15

Sin duda me excito tanto cuando ellos fingen hacer el amor porque intuyo a través de los techos que quien quita y pone es Ella, Ella, la amazona, Ella, Pentesilea Dollar (¿Y por qué no se llamaría así? Pronunciando Pentesileaaaaaaaaaá?). Quién zozobra en la noche? Quién hace que el lecho nupcial vuelto súbito féretro sea una chalupa moviéndose como una maroma? Ella, Ella, Ella.

Pizarnik, Alejandra. *Otoño o los de arriba* (1971). MS. Alejandra Pizarnik´s Collection. Princeton University, New Jersey, caja 7, carpetas 21-32.

104 **V1**: no se abre signo de interrogación.
105 Nota 104.
106 Nota 104.

VIII

<u>Tentativa de comprender ‹mejor› el coito de los verdugos</u>

Los vecinos hacen el amor todo el día pensando en mí. Lo cual me produce una suerte de malestar. Las otras veces yo me sentía temerosa del modo más feroz, esto es: como en los cuentos para niños donde es cuestión de niños perdidos – en un bosque lleno de sombra cada vez más verdemente negra y una vez en el bosque ya nadie sale de allí excepto los niños que no piensan en lo suyo. Ahora, para conjurarlos, a ellos, esos extraños, que adoptan roles sorprendentemente íntimos, escribo.

Hace unas 7 hs. que están haciendo el amor y pensando en mí. A mi ritmo se excitan y tratan de lograr un clima parecido a la creación que yo no sabría describir. Pero ¿qué busca él dentro del viejo bolsillo que ella tiene entre las piernas y en el que [↑ él] guarda dinero para su cercanísima vejez? Él busca, pero a cada momento se detiene y entonces ella corre la ventana y golpea (Popea golpea en la batea).

De repente, sin duda muy asustada, he dejado de estar exaltada. Ya no pienso en lo que hacen. En cuanto dejo de pensar en ‹el› ellos, el trío se deshace. Improperios. Ventanazos. Él huye, toma el ascensor. Ella me espera y lo espera. No sabe bien qué cosa espera. Y yo aquí, indeciblemente escindida, al borde de no sé qué crisis ‹nerviosa› que no quiero calificar. Languidezco. No tengo fuerzas para no tener deseos, como si ellos, de

repente, quisiesen tan solo goza [↑ r] de mí a hurtadillas. Claro que sí, claro que[107] es eso. Por eso escribo, para escuchar los gritos de ella y los de él. Para que cesen su juego diabólico, para ‹de› joder a las sombras, para ganarle de mano a las sombras.

Algo en mí tiene miedo. Asimismo, no quiero de ningún modo intervenir y que ellos me acepten como tercera en el juego.

Profunda insatisfacción. Acaso por eso él se fue. ¿A dónde? Y sobre todo, ¿‹cómo› [↑ por qué] están vestidos? Al menos él debe estarlo, puesto que se va a cada instante a fin de no afrontar la petite morte[108].

Ella gime. Su voz es más aguda cuando habla. Gime para ‹y› ayudarme. Siento la grande morte. Ellos, no saben si parar o seguir. Yo no quiero que hagan el amor a mi pesar, como tantos años durante toda mi infancia.[109]

Ahora están enojados. Ella simula (o no) estarlo. Y él, ¿habrá acabado él?

Van muchas horas que intenta acabar.

Ahora ella golpea. Y él se enojó seriamente pues se ‹no› [→ fue] (no, no se fue, ahora descubro que, en verdad, llama al ascensor pero no entra en él). De modo que tal vez salga desnudo ‹y› a oprimir el botón del ascensor y así, inmediatamente, volver a entrar.

Cuestión <u>lugar:</u> ¿por qué no fornican en el dormitorio, como todos los días? ¿Para qué tienen que venir a la sala? Es simple. Yo estoy en la sala.

---

107 **V1**: claro que que es eso.

108 La pequeña muerte, como referencia al orgasmo.

109 La época de la infancia marcó de tal manera la vida de Pizarnik, que a través de toda su obra se ve la sombra de esta. Por lo anterior, la importancia de la terapia psicoanalítica que tuvo con León Ostrov durante muchos años.

Ignoro si se cansaron o si, como yo, sienten esta angustia feroz. Juraría que sí.

Intermedio colérico.

Se encerraron y se hamacan. Les atemoriza, o lo fingen, que yo escriba sobre ellos, ellos que lo saben ‹†› y por eso no están contentos.

Pero[110]a ella la pone nerviosa –es ‹†› obvio que su ‹resquejos› resquemor es simulado– el que yo esté aquí escribiendo acerca de ellos. O, acaso, están muy fatigados, sobre todo ella que no cesó en ningún momento de desear mi persona.

Ahora que puse la mano izquierda sobre mi muslo izquierdo, ella golpea con rabia.

La puerta de calle se abrió o se cerró, creo que se abrió. Uno de los dos –él sin duda– se acerca como un ladrón a mi casa para ver qué hago con mi mano izquierda.

Entretanto, ella intenta reproducir el sonido de hamaca que hacían los dos – ¿o tal vez, a fin de engañarme, fue uno solo el que lo hacía ‹y› [↑ para] obligarme así a escribir falsedades?

Excelentes actores, acaso extraordinarios – y es esto algo que hace temer.

110**V1**: Peroa.

‹Él †› Los silencios de la Tregua IX

Ahora que Saaaaara y Max se han ido, se han muerto, se han echado un paseo y por primera vez el cielorraso está mudo como un osito de fieltro sin el sistema que le permite decir "aaaaay", ahora que Saaaaaaaaaaaaaaara y Maaaaaaaaaaaax se fueron descubro con vergüenza[111], con pudor, ‹p› con asco, que los extraño, yo. ¿Adónde[112] se habrán ido con este calor como para hacer llorar a una tribu de pingüinos[113] de tierra del fuego? ¿Y si les pasó algo malo y no joden por eso? ¡ Saaaaaaara[114]! ¡Maaaaaaax[115]! ¿Dónde están? ¿Qué les pasa que no me hacen imposible la existencia? ¿es porque me he portado demasiado bien? Sí, mi silencio de alta confinada ‹a› en un muy alto exilio los llevó a irse tranquilamente a pasar el fin de semana afuera, dejándome sola con, ¿con qué?, sola con el silencio de la tregua.

Cuando pienso en los tiempos –hace un mes, y es mucho– en que no podía silbar porque en seguida Max hacía uso de su presencia golpeando con el pie y dándome por la cabeza, oh mi cabeza arruinada por las pateaduras del mierdomaxiton efervescente que ingurgité durante meses tan solo porque Maxito tenía celos de mi silbido. Tardé en saberlo. ¿Cómo imaginar que estos prósperos judíos que ni siquiera hablan en idish, son, en verdad, gente que no pobres inmigrantes que todavía no bajaron del barco? De modo que para ellos, que se asustan ante la perspectiva de bajar en la gran metrópoli, ellos, venidos, de ‹Mink †

111 **V1**: verguenza.
112 **V1**: Adónde.
113 **V1**: pinguinos.
114 **V1**: no abre signo de exclamación.
115 Nota 114.

de Pinsk † de› Minsk o de ‹minx› Pinsk, ¿qué significó una mujer, mejor dicho, una escritora, que silba cada vez que pone un disco que tiene ganas de acompañar, para participar de la música, para simular –también ella– que tiene una patria, aunque sea móvil desesperante como ‹taxmax› solo puede serlo una melodía? De modo que yo silbaba con todas mis fuerzas, que no son muchas y por eso silbaba muy fuerte. Silbo muy bien pero mi oído es muy malo, salvo cuando silbo sin darme cuenta y a medida que se ‹a› acusaron los perfiles de Marx y Saaara silbe con menos inocencia a causa de la tarima, del estrado o, y esto es lo más exacto, del escenario. Un escenario construido por el silencio expectante de los Dos. ¿Que cómo era expectante? Por las manifestaciones de sorpresa desagradable de Maxifluor –me place deformarle el nombre como una perra que lo despedazara, como una loba desangrándolo en menos de lo que canta un ibis[116] de la China. Por su desagrado o su agrado, entonces ejecutaba –qué nuevo, qué horrible, qué hechizante hablar en imperfecto de indicativo ‹x›– ejecutaría uno de esos gestos que solamente conoce un marido judío": un ademán de desagrado con el codo, como para punzar con la punta revestida de carne de gallina del codo, el pecho de su compañera de inmigración y de prosperidad. De modo que codo punteado[117] y acto seguido: "Vos calláte, dejáme hablar a mí". Todo esto pronunciado con voz de llamarse Volodia, esto es: ‹con› sentándose con la v de vos y apoyándose –¡[118]se está tan indefenso en la diáspora!– en las r, sin dejar, desde luego, de[119]transformar la b en v porque la diáspora es áspera y no hay lugar para las ternezas, de modo que ‹a› un término como, por ejemplo "abuelo" no se ha de pronunciar nunca con suavidad por miedo al vuelo a la tumba de todo abuelo. A la tumba de la que no se vuelve, por lo tanto no se

116 Se refiere al ave Buculcus Ibis, especie que se cría en China y en Norteamérica.
117 **V1**: puntiado.
118 **V1**: no se abre signo de exclamación.
119 **V1**: de transfo transformar.

dirá abuelo, lo cual refiere a "vuelo" y a "vuelta" sino que debe decirse "avoilo", que significa que el hombre vale mientras está vivo, y tienen razón.

Pero Max no tendrá nunca razón. Max es una rata y por culpa de él acaso aparezca yo como burlándome de ciertos rasgos de los inmigrantes judíos, rasgos que yo tengo y de los que me burlo, puesto que burlarse es uno de los mejores rasgos de esta gente demasiado infortunado demasiado inteligente, con la excepción de Marx y de Saaaaaara, que son idiotas. Además, debo reconocer que son lindos. Y más: ma/l\‹s› que me pese son hermosos. Saaaaara es bella y Maxandrómenos es bello. Que Yahvé no los acoja en su seno pues han estado muchos meses turbando el reposo de los obreros del espíritu, los que por ‹t› otra parte no dejan de portarse mal, Yahvé soit loué[120].

Olvidé decir que Maxelle (rima con pucelle[121] pero ‹s› sobre todo con poubelle[122]) vivió en París cuando joven, era obrero en una taller de ‹l› relojería y aprendió allí ‹co› el oficio con el que ganaría luego sus correctos millones útiles para una indecorosa vejez de viejo lindo que no tiene nada que hacer salvo envidiar a una solitaria, a una ‹†› ermitaña, a una señera, una aislada, una retraída, una recoleta, una soledosa, una desamparada, una demasiado habitada por su yo sin tregua, una cartuja, una desconversable, una desvalida, una desacompañada, una recogida, una desterrada ‹en› en su patria, sobre todo exiliada en su patria.

---

120 sé alabado.
121 mucama.
122 bote de basura.

Pero Max ha sufrido su pequeña [123]cuota de pogróms[124] o su gran cuota de leyendas de progroms y eso le basta para no detenerse si ve un herido en su ruta (imposible hablar en su caso de camino ni, en absoluto, de vía).

De modo que yo silbaba. Y está mal, parece, que una escritora, aun si de aspecto aniñado –cosa que mortifica al viejo Maxonso porque gracias a este aspecto despierto una cierta ternura lesbiánica en Saaaaaaaaaaaara). Está mal, repito –y no pienso respetar más la forma de la frase puesto que en mí [125]el pensamiento se da a los hachazos, soy la relampagueadora.

Está mal silbar. Las nenas buenas no silban. Las escritoras o damas de letras no silban. Ejemplo:

Mãdchen die pfeiffen

Hãhne die ‹†› krãhn

Beiden soll man

Den Hals ‹†› drehen[126].

---

123 **V1**: su pequeña cuet cuota.
124 Se refiere al progromo, definido por la RAE como "Asalto a las juderías con matanza de sus habitantes".
125 **V1**: puesto que en mí se da a los el pensamiento se da a los hachazos (...).

126 De estas palabras en alemán, que no permiten la traducción literal porque tienen una extraña composición, puede deducirse la siguiente traducción: pollito que silva/ gallos que cantan/ a ambos se les debería torcer el cuello. Para llegar a esto tuvo que cambiarse el término hädchen por hähnchen, y krähr por el verbo en plural krahen.

Yo silbaba y yo cantaba. El canto lo irritaba también a Maxcaruso –esto se está volviendo divertido– porque mi voz es grave y caliente y la de él aflautada, voz ‹†› de pito, voz de hernia estrangulada, como diría mi amiga O.O[127].

‹†› Pero sobre todo yo silbaba y esto lo ponía fuera de sí. a Maxit. Mexit trató entonces de robarme el silbido. Yo me ponía a silbar y él entraba en mi juego, silbando él también, más afinado que yo pero con un sonido mucho más feo. Entretanto, Saaaaara hacía de árbitro. Si fracasaba yo, golpe o persianazo para mí. Si Maxmenos, arenga consuetudinaria en hispano–idish en la cual le recriminaba cosas de “in der alter heim[128]”, del lejano lejos en que nacieron, aldea–guetto en la cual Saaara se pescó una rabieta por algo que le hizo Máxele, de mejor familia que ella pero más tonto, al fin y al cabo.

De modo que silbaba[129] con árbitro y todo. Si yo me concentraba mentalmente en el silba de Max, éste frenaba con Bach y todo. ¿Cómo sabía que yo estaba pensando en él? Algo en mi silbo lo revelaría. ‹Fin›

Finalmente, me di cuenta de que[130] el silbo se volvía duro, se erectaba[131] y que perdía su fluidez, su textura aérea. Era como un‹a›(1) falo de aire que Max y yo nos disputábamos en honor de Saaaaaara.

Entonces dejé de silbar ‹y también, de paso, de respirar›.

(1) Todo el sentido

---

127 Olga Orozco, probablemente.
128Podría referirse a la expresión en alemán “in der altersheim” que se refiere al hogar de ancianos.
129 **V1**: silbada.
130 **V1**: me di cuenta que el silbo.
131 **V1**: se erecto. Cambio el verbo por concordancia con los demás.

Max subió en el ascensor y al verme esbozó gestos ‹tímidos› de que‹de›rer desaparecer. Desde hace un tiempo juegan –él y Saaaaaára– a los desaparecidos. Sin duda extrañan mis discursos demenciales destinados a ellos, a apiadarlos, a intimidarlos, a infligirles mi vida como una maldición. Pronto los tres nos seremos mutuamente indiferentes. Max hará lo suyo, Saráaa lo propio y yo lo mío. Cada uno en su casa y los ruidos ‹†› [↑ serán] casuales. En verdad, no creo que los ruidos de Max ahora no lo sean. Está hipnotizado por mi silencio y él mismo actúa como si viviera bajo el agua.

Por cierto que extraño la época en que en la madrugada, Max se disfrazaba de Saara y venía a buscarme para ir juntos a las cocinas. Desde la mía, yo le predecía presente y porvenir, creyendo y no creyendo que era Saaaaára quien me visitaba en la noche, abandonando el lecho cenizamente nupcial para ir a ‹vis vivifirse› [↑ vivificarse] visitando a la inspirada inspiradora que tañe su lira en la noche febril y sola.

¿Max se disfrazaba de Saaára[132] o fui yo quien los confundió, enardecida por el deseo de que fuera Saaaara y no Max el nocturno visitante de estas ruinas? A lo menos, los pasos eran de mujer; de mujer, los ruidos; de mujer, los golpes en la mesa de la cocina. Porque una vez golpeó Maxxáaaaaara. Yo le dije desde mi cocina: "Si mi discurso la[133] fatiga, golpee dos veces y callaré para siempre". Entonces[134] golpeó una, dos, tres, cuatro veces para decirme ‹sí› no, no me fatigan, háblame siempre, háblame secretos de do ‹s› alma, álbame discursos alados, ahora que es de madrugada y el día y la desolación se cernirán sobre el vacío de todas los las cosas.

132 **V1**: Saaa´ra.
133 **V1**: discursosla.
134 **V1**: En tonces.

El coito ‹de nuevo para› [↑ para nada] X

Todo empezó con la traición de mis defensas.

No puedo más de no comprender lo que nos sucedió a los tres (a Marx, a Sara y a mí).[135]

La noche en que ‹hacían †› fingían hacer el amor y yo no pude más y puso un ‹libro.› disco. Tomé un cuaderno y un lápiz y empecé a anotar lo ‹*pucha› que oía: jadeos, rugidos de ‹fornicio, el ruido a› cantatriz calva ‹que emitió› Saaaaaaaaaara como si [↑ Max] se la hubiese ‹n› metido hasta la garganta

C⁄c\hillaba como josefina, la del pueblo de [↑ los] ratones. así cantaba saara, como josefina chillaba. de modo que sara–josefina, mi vieja vecina, entraba sus orgasmos en mi oído, chillaba para mí, [↑ que estaba] sentada en el escritorio ‹y› escribiendo con respiración tan entrecortada que los mierdas dieron por sentado que yo me manualizaba al ritmo del canto de Saaaara la cantora.

Esta situación nos obligó a intimar. Había sido un ménage à trois[136] entre dos viejos y una muchacha, separados los [↑ dos] bandos por un techo ‹torpe y desfalleciente› que ‹†› [↑ permitía] oír demasiadas cosas prohibidas.

De pronto, miedosa de lo que ellos entendían que pasaba mientras yo escribía, puse otro disco. Ellos se asustaron y pararon. Puse el disco anterior; tornaron a fornicar.[137] Volví a cambiar de disco; cesaron. De modo que la forni [↑ cación] era en mi honor. Saqué el disco. Imperó el silengk. Algo AAAA

A algo

135**V1**: (a los tres,) a Marx, a Sara y a mí.)
136Cena para tres.
137**V1**: fornicar;.

algo se llamaba el si l ecio sin emagonargooododoe

elelelelelelelekabcedefjghlsñasjññsldklñdssssssssssssssssssdrk

algoslekelelelelkelelelelel

algoslslsldkfjgh; zlxmcuni49 ª¡93aAlgDO[138]

Pizarnik, Alejandra. *Otoño o los de arriba* (1971). MS. Alejandra Pizarnik´s Collection. Princeton University, New Jersey, caja 7, carpetas 21-32.

Saqué el disco. Intentaron [↑ volver a] fornicar, pero yo no escribía, no hacía nada. ‹e› Se callaron. Mi silencio los perturbó como una acerba crítica. Intentaron volver a su aj, aj, no puedo más. Pero algo les daba miedo. Esa traición de mi parte. Había sido partícipe y he aquí que rompía el trío. ‹†[139]› Sara gimió de decepción a causa de mi mutismo. ‹† † † † † †›

Una mañana les golpee en la puerta con un martillo. No pude más y les rompí la puerta. Pero rompí muchas más cosas. Estaba delirante y posesa y les rompí la puerta porque no podía más. Algo[140] tenía que pasar.

---

138 Esto puede ser interpretado como la materialización de la caída de la palabra.
139 Pizarnik tachó tan fuerte que no es claro si debajo hay una o más palabras.
140 **V1**: ZAlgo.

Lo más cruel es que Max pensaba que yo estoy enamorada de su vieja cámara‹t›da de ruta a la muerte. Lo pensó y pensó entonces en castigarme. Sara tomaba el ascensor, ‹l› se bajaba en mi piso, simulaba ‹† †› acercarse como quien va a entrar y huía como una cierva herida de amor, gritando: ¡No![141] ‹(es decir no me atrevo) › Con esto, Max me hacía aparecer como la Temible. Porque Max es femenino, es pederasta sin saberlo si bien sabe que yo lo sé puesto que se lo he dicho. Un día le grité: ¡Puto sin vigencia! Y allí quiso vengarse. Como si Sara fuese mi diosa, me la mandaba vestida de baño de Venus, tan ofrecida y pudorosa, tan cercana e imposible. Yo lo sabía y sentía cierta pena por Saaara, cuya vida se había animado al creer que yo estaba enamorada de ella. Pero Max estaba alarmado porque notaba que la alegría de Saaara era desmesurada. Él y yo sabíamos lo que Saaara ignora‹:›ba: que a Saara [↑ yo] le gusta [↑ ba]. ‹† las mujeres, le gustaba yo›. Por eso Saaaara, animal intuitivo, gritaba como Dafne al llegar a mi puerta y corría veloz y confiadamente a su Max de cada día. Y yo sufría porque veía castigar el amor ‹†[142]›. Es verdad que Saaara me dejaba libre de fantasías lesbianas.[143] Pero ¿si la hubiese amado realmente? ¿Por qué hace falta, entonces, castigarme? ‹†› Porque Max quería matarme, quería delirarme. Y todo porque me admiraba en secreto y la idea de mi presunto amor ‹†› por su vieja esposa le permitía vivir con ella una aventura nueva en la cual ella rejuvenecía y se prestigiaba con las emanaciones de mi presunto frenético deseo.

---

141 **V1**: no abre signos de exclamación.

142 Pizarnik tachó tan fuerte que no es claro si debajo hay una o más palabras.

143 Recordemos que las alusiones al lesbianismo a la sexualidad fue uno de los posibles criterios para que la hermana de Pizarnik no permitiera la publicación de algunos textos. En este sentido, habría que pensar que más allá de la valoración de la calidad literaria, esta obra posiblemente fue censurada por el tratamiento del tema que trata. Hay que tener en cuenta el momento en que la obra fue producida: "La Argentina moderna era una sociedad pacata y controladora, y la moral privada y pública era muy exigente en relación con las mujeres (...) La niña "marimacho" era el pavor de las familias de clase media, aunque mucho mayor era el miedo que todos tenían por la masturbación" (Barrancos, 149).

Fornicaron o fingieron fornicar; [↑ luego] me acusaron ante la policía de haberles roto la puerta. Y fue entonces cuando me sucedió. Caí y sigo cayendo. Algo pasó cuando volví de la comisaría. Lloré toda la noche ‹y me dolían los oídos›. Había pasado algo fundamental y nunca he vuelto a ser la misma. Creo que estuvimos los tres locos. Al menos, sí lo estábamos al hacer el amor a través del cielorraso[144] y de nuestro mutuo odio–deseo–amor–envidia. Max quería ser yo creyendo que yo quería ser él para penetrar en el viejo pubisterio de la sacerdotisa Saaara. De joven, Max quiso escribir. Entonces mi persona, para el femenino escriba, era una meta a alcanzar. De algún modo me ‹†› [↑ quería regalar] a Sara. Pero como no se volvía joven y escritor quiso vengarse. Por eso me mandaba todo el día a Sara, que se acercaba a mi puerta y se alejaba corriendo. Porque terminé por sufrir y desear con toda mi vida que tocase el timbre. Max logró su venganza. ‹S› Yo sufría hasta el delirio, pues Saara era la madre ofrecida a punto de traicionar al padre sediento de odio. ‹† primitiva del coito de nuestros padres †›

Una noche ‹†› [↑ fornicaron] o hicieron como tal hasta cualquier ‹†› hora de la noche. Ebria de deseo, me fui a la cocina y allí lloré. ‹†[145]›. Max vino a la cocina; ‹y› pateaba como un soldado nazi. No soportaba mis vagidos de recién nacida. Entonces supe que tenía la bragueta desabotonada y me incendié. Empecé a ‹†› gritar: "Peut–etre je ‹†› veux foutre avec toi, espece de tapette ‹†› pourrie!"[146] No quiso oírme[147] y me mandó a Sara, ‹cuy› quien me importó un comino y ‹s› /n\i eso. Pues de pronto supe que quería a Marx, quien quería ser yo, quien creía que solo Saara me enardecía.

‹Se vengó de mí con ayuda de Saaara, quien me deseaba tanto como me temía›

144 **V1**: cieloraso.
145 Pizarnik tachó tan fuerte que no es claro si debajo hay una o más palabras.
146 Puede ser ‹†› yo quiero joder contigo, especie de pensamiento podrido / **V1**: no cierra comillas.
147 **V1**: oirme.

Ellos participaron de los monstruos ‹inter› de mis sombras interiores para desalojarme de ‹l› [↑ mi] ‹†› castill ‹o› [↑ ito] de papel. Regresé tanto al reino de las pasiones infantiles que odié de pronto la poesía. Y así es como el lenguaje se me apareció como un instrumento para mentir. Adiós mensaje incluido en las bellas palabras. De pronto[148] no hubo más bellas palabras. Tuve miedo del delirio y de la posesión y me apuré a convalecer[149], delirante[150] y posesa pero temerosa de haber visto y sabido lo que no se debe ni se puede.

Triunfo de Max. Yo, la envidiada escritora, me volvía estéril como MaxxSaaara e impotente como Max. Me regresaban al lugar donde los demás no escriben. Yo no hice sino asumir mi destino poético. Pero rompí la puerta y me quebré. Nunca más volvieron a molestarme los de arriba. Pero yo ya no necesitaba ‹x› silencio, ya no necesitaba nada de ellos Dos.

Triunfo de Max. Yo, la envidiada escritora, me volvía estéril
como Maxx Saaara e impotente como Max. Me regresaban al lugar
en donde los demás no escriben. Yo no hice sino asumir mi destino
poético. Pero rompí la puerta y me quebré. Nunca más volvieron
a molestarme los de arriba. Pero yo ya no necesitaba x silencio,
ya no necesitaba nada de ellos Dos.

Pizarnik, Alejandra. *Otoño o los de arriba* (1971). MS. Alejandra Pizarnik´s Collection. Princeton University, New Jersey, caja 7, carpetas 21-32.

148 **V1**: De porrto.
149 **V1**: convalescer. No obstante, actualmente se deben evitar las grafías con el uso seguido de sc.
150 **V1**: xdelirante.

Conclusiones

El estudio en torno a la obra *Otoño o los de arriba* nos lleva a concluir puntos que responden a aspectos de edición y propiamente literarios, en relación con los dos objetivos principales mencionados en la introducción. En primer lugar, hay que mencionar la importancia que tiene acercarse al archivo de Princeton y estudiar los textos de Pizarnik que aún no se han editado, y que de cierta forma han sido eliminados por las voces que hablan de una obra completa, cuando esta no existe. Si bien es cierto que trabajar con obras inéditas entraña un riesgo (enfrentarse a un texto cuya calidad literaria se desconoce y cuya articulación con la obra ya publicada del autor puede ser compleja), es importante acercarse a estas para tener una amplia comprensión de la producción literaria de un autor, y desentrañar el por qué no se han tenido en cuenta dentro del corpus. En este sentido, esta tesis es relevante en la medida en que hace un aporte a la extensión de este corpus y a un estudio más completo de la obra de Pizarnik, debido al ejercicio de edición, es decir de "sacar a la luz", un texto como *Otoño*.

Es importante recordar que también hay muchas entradas de los diarios de Pizarnik que no se conocen y que, aunque aluden a aspectos de la intimidad de Pizarnik, hacen parte importante de su poética, así como ocurre también en el caso de *Otoño*. Esta tesis rescata algunas de estas entradas y se detiene en este aspecto, ya que pensar que la vida privada no tiene relación con un estudio de la literatura es realmente complicado en Pizarnik; como demostramos en varios momentos, en su caso vida y obra convergen. En sus últimos años esto se vuelve aún más importante, porque es precisamente la frontera entre realidad-

ficción la que se cuestiona en obras como *Otoño* y se pone en entredicho; así, acercarse a su producción literaria es, también, acercarse a su biografía. Lo anterior es el punto de partida para llegar a aquello que en el análisis de la obra es llamado poética del cuerpo, donde el cuerpo textual y el cuerpo de quien escribe, poesía y vida, son una y la misma cosa.

El estudio de *Otoño* tuvo unos puntos principales que hemos de recapitular. En primer lugar, el conflicto de la identidad y la particular manera en que es abordado en este texto a diferencia de su poesía: aquí Pizarnik ya no está en relación con ella misma presentada bajo otras imágenes (la exiliada, la niña, la naufraga), sino en relación con un *ellos* externo, con unas entidades que se salen de ella misma y que complejizan aún más la dificultad dada en la consolidación del *yo*. Acá el elemento del reflejo es fundamental, y la presencia de *otros* que inevitablemente se van fundiendo con el *uno* que deja de ser *uno*, a su pesar pero también necesariamente, para ser *ellos*. Lo que aquí se da es, en otras palabras, una tensión constante entre diferenciarse de *ellos* y poder corroborarse como *uno* solo a partir y en *ellos*.

En segundo lugar, fue fundamental abordar el tema del lenguaje, que también atraviesa toda la obra de Pizarnik, y que acá llega a sus consecuencias más extremas, teniendo en cuenta el nivel de madurez escritural que para este momento había alcanzado la argentina. Este conflicto del lenguaje, un lenguaje "caído", paradójico, conflictivo, va de la mano con el deseo nunca satisfecho de "enmurar" la cosa en la palabra, de evocar realmente, de volver al tiempo sagrado en el que el verbo era creador por sí mismo. De esta forma llegamos a desarrollar el concepto de deseo desde un sentido literario y otro sexual, para, de esta forma, llegar a la conclusión de que en Pizarnik hay toda una apuesta por la poética del cuerpo antes mencionada. Por este camino llegamos a la afirmación de que en

Otoño persiste una poética del cuerpo que siempre estuvo presente en la obra de Pizarnik, pero que opera a partir de un proceso distinto (del exterior al interior).

Este estudio permite acercarse a *Otoño* a partir de las constantes de la obra de Pizarnik que indudablemente habitan el texto, para ver cómo operan, y de qué manera es o no particular esta operación con relación al resto de su obra. Hay que mencionar que críticos como Cristina Piña, Carolina Depetris y Jorge Cadavid, entre otros, fueron fundamentales por sus aportes teóricos que me permitieron poner a *Otoño* en relación con la poética de Pizarnik, como la ha concebido gran parte de la crítica. Así, esta tesis es un aporte a los estudios críticos de Pizarnik, y es un primer peldaño respecto a *Otoño* para un posible diálogo con otros puntos de vista acerca de la relevancia de este texto y del tratamiento de sus motivos principales; el hecho de que no haya bibliografía respecto a *Otoño* como tal, constituyó una dificultad que de cierta manera se vuelve una virtud en este punto, ya que este primer texto puede ser el punto de partida de otras lecturas y concepciones.

El ejercicio de edición de *Otoño* es un primer paso para que esta obra se siga estudiando y para despertar la inquietud de acercarse al archivo de Princeton y, con suerte, con el tiempo construir una verdadera obra completa de Pizarnik. Como mencionamos, la manera de presentar *Otoño* es solo una de tantas posibles, y cumple con el propósito de facilitar su lectura y al mismo tiempo dar muestra del proceso de escritura de la autora, que se evidencia a partir de sus enmendaduras y notas. Por otra parte, hay un ejercicio de interpretación en el que se relacionan elementos de *Otoño* con los de obras anteriores de Pizarnik, para ubicarla dentro de su poética. Queda pendiente, entonces, la labor de "sacar a la luz" los otros textos que reposan en Princeton, y que probablemente su edición permitiría

descubrir aspectos importantes de la poética de la argentina. Idealmente, este texto es el primero de una serie; es el inicio de un proyecto más grande que toma mucho tiempo pero que sería de gran provecho para la literatura latinoamericana.

Finalmente, podemos afirmar que aunque *Otoño o los de arriba* es un texto al margen de la obra de Pizarnik, está claramente articulado con los demás, ya que atiende los cuestionamientos ontológicos que motivan de diferentes maneras toda su producción literaria: quién es *yo*, cómo se puede nombrar *yo*. Este texto es un aporte a los estudios sobre Alejandra Pizarnik, ya sea desde el punto de vista del problema de la edición y la censura, o a partir del estudio propiamente temático de sus obras. Sería de gran provecho que motivara posteriores estudios y que también despertara la curiosidad de acercarse a su obra inédita en función de inmiscuirse un poco en los textos que reposan bajo la sombra.

Obras Citadas

Aira, Cesar. *Alejandra Pizarnik*. Argentina: Beatriz Viterbo, 2001.

Barrancos, Dora. *Mujeres en la sociedad argentina*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 210.

Bataille, Gorges. *El erotismo.* Barcelona: Tusquets, 2000.

Becciu, Ana. "Los avatares de su legado". En: *Clarín cultura y nación*, Buenos Aires, sábado 14 de septiembre, 2002. 5. Extraído de: http://old.clarin.com/suplementos/cultura/2002/09/14/u-00303.htm (Consultado el 5 de enero de 2012).

Benjamin, Walter. "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres". *Angelus Novus.* Barcelona: Edhasa, 1971.

Cadavid, Jorge Hernando." Alejandra Pizarnik: el poeta el borde del silencio". En: *Universitas Humanística*, (1990 jul.- dic) 19 (32).

-----.*El caso Pizarnik o el fracaso de la palabra*. Bogotá: Universidad Javeriana, 1988.

Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad.* Madrid: Alianza, 2003.

Depetris, Carolina. *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*. Madrid: UAM Ediciones. 2004.

-----. "Alejandra Pizarnik después de 1968: la palabra instantánea y la "crueldad" poética". En: *Iberoamericana*, VIII (31), 2008. 61-76.

Derrida, Jacques. "Archivo y borrador" (trad. de "Archive et brouillon") Mesa redonda del 17 de junio, 1995. En: *Pourquoi la crtitique génétique? Méthodes, theories.* París: CNRS Éditions: 189-209.

Ferrari, Patricio. “Fernando Pessoa y Alejandra Pizarnik: escritos, marginalia y otros apuntes en torno a la métrica y al ritmo”. En: *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*, volume LXXXVIII, number 2, University of Glasgow, March 2011, 2011. 221-248.

Grant, Catherine. “A private revolution. *Alejandra Pizarnik's 'La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa'”.* En: Journal of Latin American Cultural Studies, 5 (1), 1996. pp. 65-82.

Graziano, Frank. *Semblanza.* México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

-----. *Alejandra Pizarnik. A profile.* Colorado: Logbridge Rhades, 1987.

Gutiérrez Girardot, Rafael. *La movediza modernidad.* Madrid: Taurus, 1996.

Lasarte, Francisco. “Más allá del surrealismo. La poesía de Alejandra Pizarnik”. En: *Revista Iberoamericana,* 125, 1983. 877- 887.

McGann, Jerome. *A critique of modern textual criticism*. Charlottesvile, Va.: University Press of Virginia, 1992.

Mackintosh, Fiona. “Alejandra Pizarnik's "Palais du vocabulaire": Constructing the "cuerpo poético"”. En: *Árbol de Alejandra: Pizarnik Reassessed*, Woodbridge: Tamesis, 2007. 110-129. Extraído de: http://books.google.com.co/books?id=AiaoKpEbCp4C&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (Consultado el 5 de enero de 2012).

Mackintosh, Fiona. "Self-Censorship and New Voices in Pizarnik's Unpublished Manuscripts". En: *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXVII (4), 2010. 509-535.

Nuño, Ana. "Esperando a Alejandra". En: *La Vanguardia*, Barcelona, 2003. 6 -7. Extraído de:http://patriciaventi.blogspot.com/2008/09/esperando-alejandra.html (Consultado el 5 de enero de 2012).

Piña, Cristina. "Poder, escritura y edición: algunas reflexiones acerca de la Poesía completa, la Prosa completa y los Diarios de Alejandra Pizarnik", Páginas de Guarda, 3 (otoño de 2007), pp. 61 – 77. Extraído de http://www.paginasdeguarda.com.ar/_pdf/articulos/3_pina.pdf (consultado el 5 de enero de 2012).

-----. *Alejandra Pizarnik: una biografía*. 2ª ed. Buenos Aires: Corregidor, 2005.

-----. "La palabra obscena". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Los complementarios, 5, 1990). 17- 24.

-----. "The ''Complete'' Works of Alejandra Pizarnik? Editors and Editions". En: *Árbol de Alejandra Pizarnik Reassessed*, pp. 148 – 164. Extraído de: http://books.google.com.co/books?id=AiaoKpEbCp4C&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (Consultado el 5 de enero de 2012).

Pizarnik, Alejandra. *Obra completa: Alejandra Pizarnik*. Medellín: Editorial Árbol de Diana, 2000.

-----. *Otoño o los de arriba* (1971). MS. Alejandra Pizarnik´s Collection. Princeton University, New Jersey, caja 7, carpetas 21-32.

-----. Cuadernos de los diarios (1968-1971). MS. Alejandra Pizarnik´s Collection. Princeton University, New Jersey, (C0395) caja 2 carpeta 7/ caja 2 carpeta 10 - caja 3 carpeta 2 /caja 3 carpeta 2.

-----. *Alejandra Pizarnik. Poesía completa*. Barcelona: Editorial Lumen, 2000.

-----. *Alejandra Pizarnik. Prosa completa*. Barcelona: Editorial Lumen, 2001.

-----. *Diarios*. Barcelona: Lumen, 2003.

Rupérez, Mate y Reyes, Manuel (Eds.). *Judaísmo en Iberoamérica*. Madrid: Editorial Trotta, 2007.

Sartre, Jean Paul. *A puerta cerrada*. Tomado de http://www.rojosobreblanco.org/descargas/A%20puerta%20cerrada.pdf Consultado el 4 de marzo de 2013.

Tomat-Guidot, F., Puschero, C. *La Nueva Poesía Argentina*. Argentina: Ministerio de Relaciones Exteriores, 1964.

Vander Meulen, David y Tanselle, Thomas. "A system of manuscript transcription". En: *Studies in Bibliography*, 52, 1999. 201-212.

Venti, Patricia. *La escritura invisible. El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik.* Barcelona: Anthropos Editorial, 2008.

-----. "Los diarios de Alejandra Pizarnik: censura y traición". En: *Espéculo*, 26 (2004). Extraído de: www.ucm.es/info/especulo/numero26/diariosp.html (consultado el 5 de enero de 2012).

-----. *Las diversiones púbicas de Alejandra Pizarnik*, 2003. Extraído de: http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/pizarnik.html (Consultado el 5 de enero de 2012).